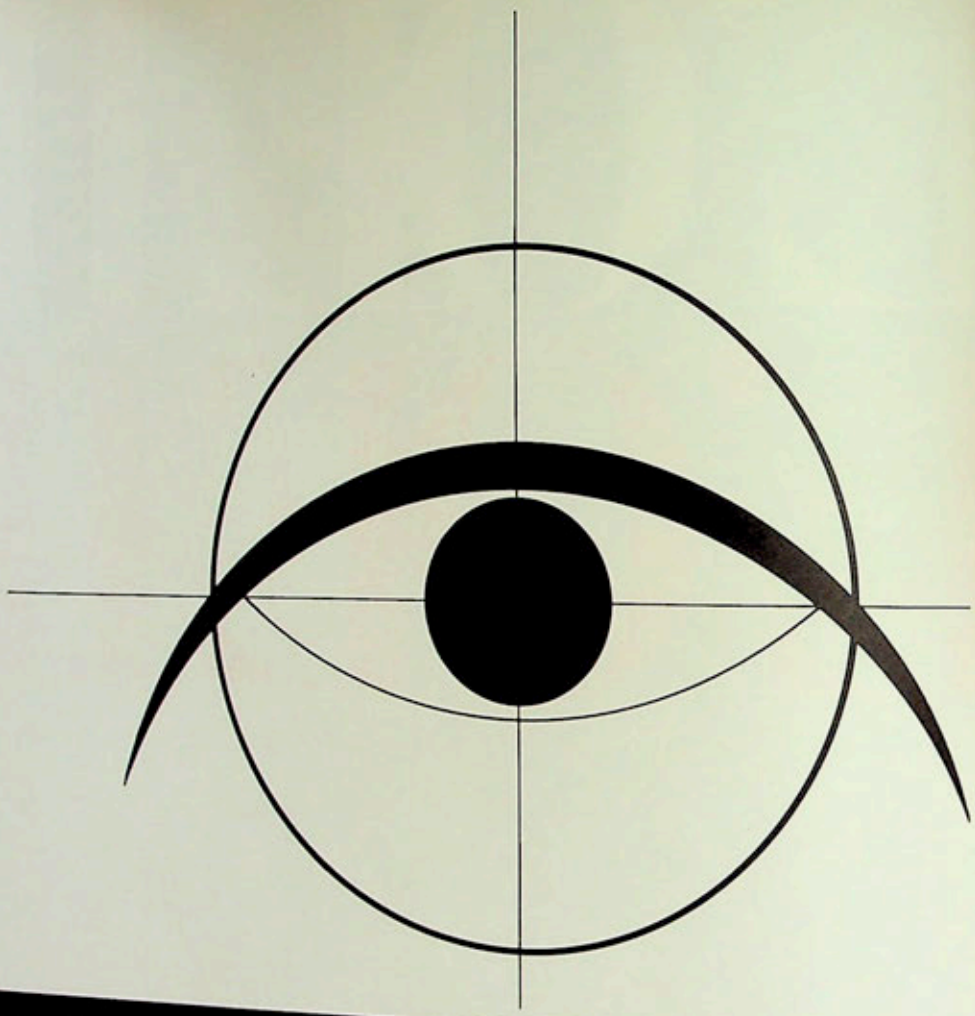
L'OEIL
L'OEIL
L'OEIL

art · architecture · formes nouvelles en Italie



Seul, **"l'œil Wendel"** peut résoudre l'interprétation lumineuse d'une présence artistique.

Seul un spécialiste peut définir la limite d'intensité et de diffusion nécessaire à la mise en lumière des œuvres d'art, vitrines, jardins et piscines.

Seuls, les Ets R. Wendel, de réputation internationale, mettent à votre disposition les techniciens capables de résoudre votre cas particulier.

R.Wendel

R. Wendel S.A. éclairage artistique 47 rue du Général Delestraint Paris 16e. Tél 288.78.31

CICERO édition

L'OBELISCO

VIA SISTINA 146
ROMA

20ème anniversaire

La Luce

Œuvres cinétiques

BALLA
BIASI
BORIANI
BOTO
COLOMBO
DEMARCO
DUARTE
GARCIA ROSSI
LE PARC
MALINA
MARCHEGIANI
MARI
MASSIRONI
MUNARI
SCHŒFFER
SOBRINO
TAKIS
VARDANEGA
VARISCO

En permanence :

Tableaux et sculptures
de Maîtres modernes
Sculpture Copte
Art fantastique

l'attico-roma
piazza di spagna, 20

ADAMI
BIGNARDI
CANOGAR
HILTMANN
PASCALI
TELEMAQUE

senior - roma
via del babuino, 114

BENDINI
BOGART
V. BRAUNER
CORPORA
K. O. GÖTZ
HOEHME
MATTA
SCHULTZE
SERRANO

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — JANVIER 1967 — NUMÉRO 145

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Soprintendenza ai Monumenti, Vérone: pages 2 à 9. Scala: pages 10 et 17. Musée National de Varsovie: page 11
Montreal Museum of Fine Arts: page 11
Service Photographique de la Bibliothèque Nationale, Paris pages 12, 13 et 14
Marc Lavrillier: pages 14, 15, 34, 35, 36, 39 à 43, 48 et 49. Pierpont Morgan Library, New York: page 15. Ezio Parente: pages 19 à 23
G. Berengo Gardin: page 25. La Tartaruga: page 27. Galerie Chr. Stein: page 27. Savio: pages 28 et 29. Galerie Schwarz: page 31
Bersani: page 44. Rolly Marchi: pages 46 et 50
Clari: page 47. Aldo Ballo page 47
Mario Pratella: page 49

Photographies en couleurs
Fleming: page 9. Scala: page 10 et 17
Ezio Parente: page 18
Marc Lavrillier: pages 37 et 38

Notre couverture
Conception et réalisation de Philip Hartley

Notre prochain numéro
Un numéro spécial sur l'architecture extérieure et intérieure

Abonnements
France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 930.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80 —; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 — Belgique, 100 francs — Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 La sculpture du Trecento à Vérone, par Licisco Magagnato

10 Les tarots enluminés du XV^e^ siècle, par Robert Klein

18 Filippo Falciatore, petit maître oublié du style rocaille à Naples, par Walter Vitzthum

24 « Poésie visuelle » et arts plastiques « littéraires » en Italie, par Gilbi Decker

L'Œil du décorateur

34 Le Palais Brandolini à Venise

44 Idées italiennes

LA SCULPTURE DU TRECENTO A VERONE

par
Licisco
Magagnato

1 *Maître véronais du milieu du XIVe siècle: « Saint Jacques ». Vérone, Musée de Castelvecchio.*
2 *Maître de Sant'Anastasia: « Saint Jean Baptiste », Vérone, Musée de Castelvecchio.*
3 *Maître de Sant'Anastasia: « Saint Pierre » et « Saint Dominique ». Vérone, portail de Sant'Anastasia.*

Dans le Musée reconstruit de Castelvecchio (voir *L'Œil*, nº 121), la section de sculpture a été spécialement mise en valeur, surtout celle du Trecento à Vérone. La statue équestre de Cangrande, enlevée des « Arcs Scaliger », est devenue le symbole et l'emblème du Musée: mais la longue série de statues de saints ou de Christs rassemblée dans les premières salles de Castelvecchio constitue une parfaite introduction au célèbre monument.

Tout le complexe des Arcs Scaliger est dominé par deux grands artistes, le « Maître de la statue équestre de Cangrande » et Bonino da Campione. J'ai déjà essayé de distinguer et de caractériser dans ses grandes lignes l'œuvre de ces maîtres (cf.: Arte e civiltà del Medio Evo veronese. Turin 1963). Je voudrais présenter ici, avec une documentation photographique nouvelle, quelques œuvres majeures, inédites pour la plupart, créées dans les ateliers de Vérone durant la première moitié du Trecento. Cet ensemble montre la richesse de la sculpture du XIVe siècle véronais, dont le Castelvecchio offre une remarquable synthèse.

En dehors même du groupe fameux des « Arcs Scaliger », le sujet a été abondamment traité déjà. Mais il reste encore peu familier aux non-spécialistes. Il s'agit pourtant de sculptures qui par leur nombre, leur qualité, leur intensité expressive méritent d'être mieux connues. Le chapitre que nous abordons ici est bien distinct de celui qui concerne les maîtres véronais auteurs des Arcs de Cangrande et de Mastino II, ou le maître lombard dont la signature apparaît sur l'Arc de Cansignorio, Bonino da Campione. Nous voudrions étudier plutôt les débuts, aux caractères très affirmés et profondément autochtones, de l'art véronais au temps des Scaliger. Si la peinture de l'époque peut être considérée, jusqu'au milieu du siècle — avant l'apparition de Turone, d'Altichiero surtout — comme une forme mineure du giottisme vénitien, les sculpteurs véronais par contre ont affirmé leur originalité dès les premières années du siècle, avant même que ne surgisse la figure exceptionnelle du « Maître de la statue de Cangrande ».

On ne peut parler d'un sculpteur, ou d'un atelier, car, en dehors des tailleurs de pierre de second plan dont nous connaissons des œuvres signées et datées (tel ce « Maestro Pulia » auteur d'une très médiocre statuette de la Vierge à l'Enfant à San Giovanni in Foro), l'ensemble connu jusqu'ici se répartit en deux ou trois groupes distincts. De plus, à l'intérieur même de ces quelques ateliers, on peut discerner, autour d'une personnalité dominante, la présence de collaborateurs très proches, mais différents. Ceci explique les divergences dans les tentatives de classification effectuées jusqu'ici par les critiques qui ont abordé le sujet et qui n'ont pu recourir à aucun document d'archives, mais seulement à un examen stylistique et qualitatif des œuvres préservées.

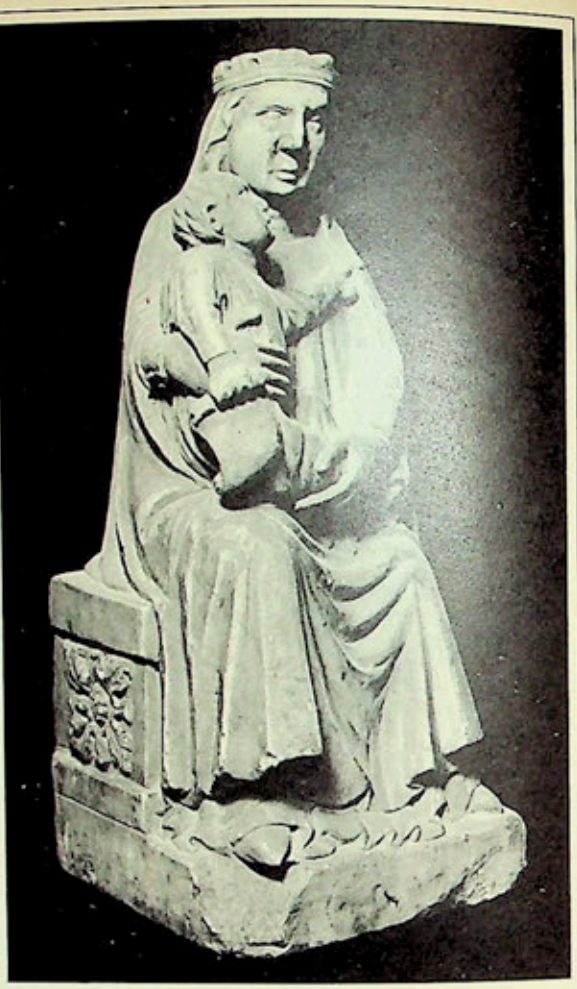
Une première série peut être groupée autour de l'artiste que Fernanda de Maffei appelle « Le Maître de Sant'Anastasia » et qu'Edoardo Arslan et Luciana Cuppini ont étudié successivement.

Son œuvre principale, la plus ancienne peut-être, est le bas-relief du portail de Sant'Anastasia, qui lui a valu son nom. L'ensemble comprend six épi-

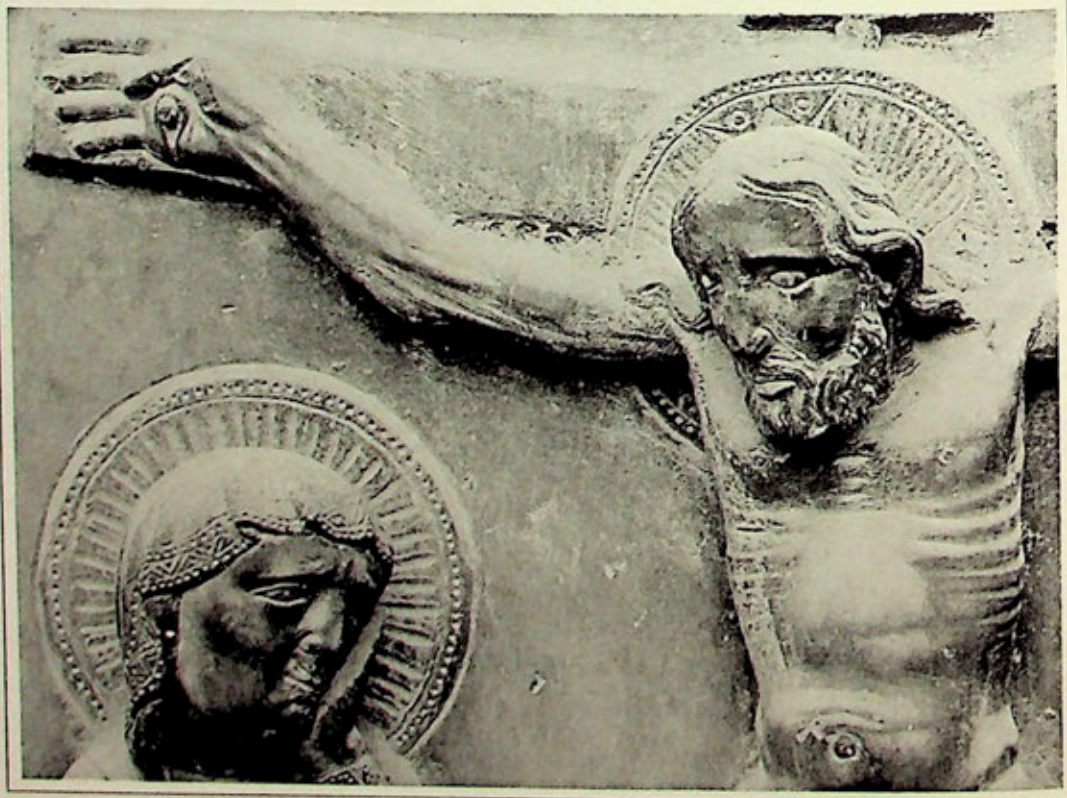
2

4

5



6



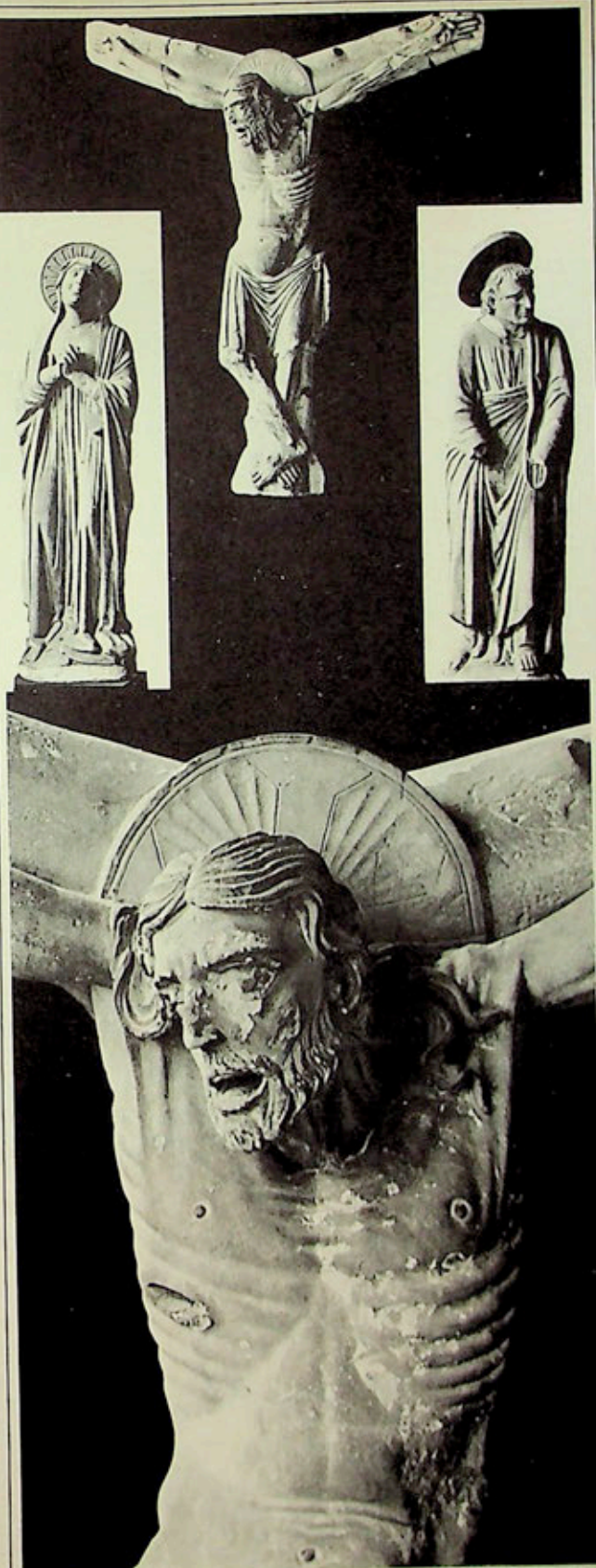
sodes de la vie du Christ, sculptés sur l'architrave, et quelques figures de saints adossées aux montants et à la colonne centrale de la porte principale (fig. 3 et 4). Les bas-reliefs comme les statues de ronde-bosse sont fortement caractérisés, dans un style accusé, presque grotesque. Il s'en dégage une impression d'âpre archaïsme, au point qu'on pourrait, à première vue, attribuer l'œuvre à un artiste du XIII[e] siècle. Plus qu'à l'auteur inconnu des « Apôtres » de l'iconostase de San Zeno (XIII[e] s.), ce « Maître de Sant'Anastasia » semblerait même se rattacher directement aux grands artistes qui réalisèrent, au milieu du XII[e] siècle, les portails de San Zeno et de la cathédrale, Guglielmo et Nicolo.

En réalité, le rapprochement que l'on fait souvent entre les sculptures véronaises et celles de la cathédrale de Naunburg ou de Bamberg (milieu du XIII[e] siècle) ne tient pas compte du ton officiel et de la culture très raffinée qui étaient ceux des maîtres allemands d'alors. Le langage du Trecento véronais au contraire est abrupt, immédiatement expressif. Le Maître de Sant'Anastasia traduit les sentiments en accentuant presque jusqu'à la caricature les mimiques, les attitudes, les gestes.

Peut-on rattacher ces œuvres à l'une ou l'autre « famille » de la sculpture italienne contemporaine? La comparaison entre les véronais et les seuls artistes présentant quelques affinités avec eux, les Maîtres de Campione, incite à exclure toute relation précise. Pour trouver des précédents à une telle dureté de construction, à une telle « ankylose » de structure, si insistante qu'elle en devient expressive, à une telle absence de tout rythme gothique, il faut remonter à l'époque romane véronaise, aux portraits de la cathédrale et de San Zeno. Dans une semblable perspective, cette sculpture trouve son unité, son caractère: nous sommes en présence d'une grande tradition autochtone, dans un monde sans artifice, sans concession à la délicatesse formelle, aux séductions de la matière; un monde violemment réaliste et agressif. A Vérone, cette tendance apparaît aussi dans l'interprétation de l'art de Giotto que donne la peinture contemporaine, les fresques représentant Gusmerio et Castelbarco sur l'arc triomphal de San Fermo par exemple. Ces fresques datent de 1319 environ. Les bas-reliefs de Sant'Anastasia sont de 1320. Enfin c'est en 1327 que fut exécutée la pierre tombale d'Antonio Pelacani (cloître de San Fermo) dont le style est très proche des sculptures de Sant'Anastasia et du monument funéraire de Castelbarco (mort en 1319).

Luciano Cuppini a récemment tenté de retracer la carrière de ce maître et le développement de son art, qui au-delà d'une spontanéité apparemment incontrôlée, dut poursuivre un approfondissement constant pour avoir réalisé, après les bas-reliefs de Sant'Anastasia, les crucifix de Cellore et de San Giacomo di Tomba. Une telle évolution tient du prodige; des personnages nains, aux visages renfrognés, aux gestes gauches de Sant'Anastasia, on passe, par étapes successives (fig. 4 et 5) aux monumentales figures de saints (fig. 16 et 17) et aux crucifix pathétiques (fig. 6 et 7). Pourtant, au-delà des apparences un élément commun relie ces sculptures grandioses: il suffit pour s'en rendre compte de comparer le profil aigu de Saint Dominique, à Sant'Anastasia (fig. 3), et celui du gigantesque Saint Jean-Baptiste (provenant de San Fermo) au Musée de Castelvecchio (fig. 2), ou le torse du Christ en bas-relief (fig. 6) et ceux des Crucifixions de Cellore et de San Giacomo di Tomba (fig. 7-10). Ces deux crucifix sont les chefs-d'œuvre du maître. Ils constituent aussi deux sommets dans la sculpture italienne du siècle. Variations sur le thème de l'agonie, les figures du Christ constituent un achèvement, un développement complet hors de la chrysalide, encore timide, de Sant'Anastasia. Mais l'unité d'inspiration et même de technique dans certains détails est si évidente qu'elle se passe de démonstration théorique. Il suffit de confronter les images. Même si entre l'époque des bas-reliefs et celle des sculptures en ronde bosse les figures ont

7



8

4 *Maître de Sant'Anastasia: « Adoration des Mages ». Vérone, portail de Sant'Anastasia.*
5 *Maître de Sant'Anastasia (?): « Vierge à l'Enfant ». Vérone, Musée de Castelvecchio.*
6 *Maître de Sant'Anastasia: « Crucifixion ». Vérone, Sant'Anastasia.*
7 *Maître de Sant'Anastasia: « Crucifixion de San Giacomo di Tomba ». Vérone, Musée de Castelvecchio.*
8 *Détail de la figure 7.*

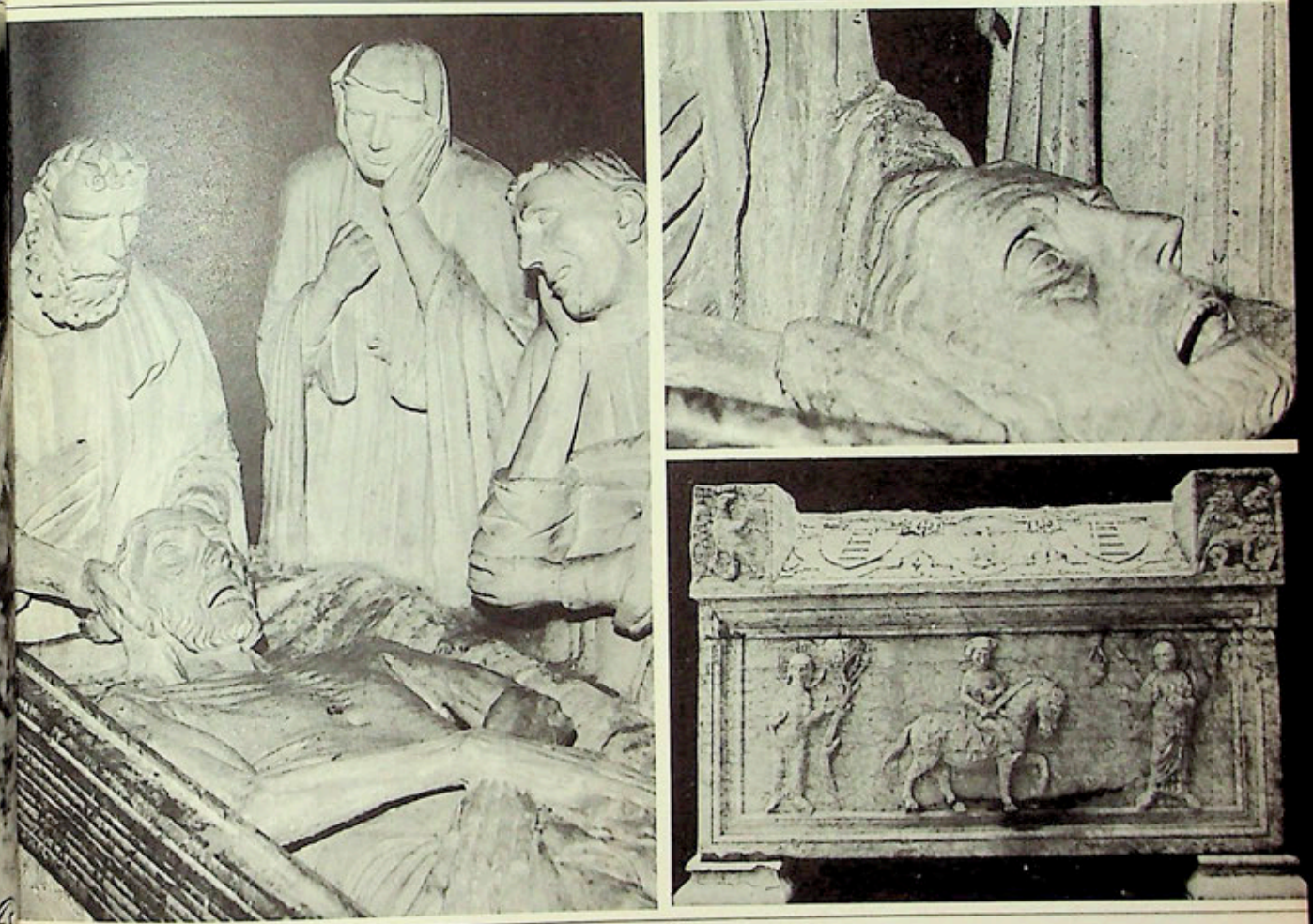
9 *Maître de Sant'Anastasia: « Crucifixion ». Cellore d'Illasi (Vérone), église paroissiale.* 10 *Détail de la figure 9.*

9 10

acquis des membres mieux proportionnés entre eux, l'impression d'agressivité et de violence reste la même. Ceci apparaît surtout dans le mouvement passionné des scènes dramatiques : visages décomposés par la douleur, accentuation caricaturale des physionomies et des anatomies, la déformation presque bestiale des formes donne une force sauvage aux corps et aux visages. Un même souci de réalisme marque les grands saints barbares et primitifs qui peuvent être attribués au Maître de Sant'Anastasia. On dirait qu'il a varié continuellement le répertoire de ses personnages, tout en gardant le même type anatomique; les grands squelettes, les têtes osseuses, aplaties au sommet de la voûte crânienne, encadrées de chevelures et de grandes barbes incultes, solidement encastrées sur les lourdes épaules. Chacune des figures est en somme de même race, mais de personnalité distincte. L'artiste s'est attaché à caractériser les personnages en soulignant les traits propres à chacun d'eux. Les grands nez sont donc tantôt crochus, tantôt camus, osseux ou charnus, les joues sont molles ou rebondies, la peau lisse ou tavelée, flasque ou tendue sur une ossature calleuse. Ces variations constantes rendent difficile une attribution. Les rapports sont manifestes entre les bas-reliefs de Sant'Anastasia (fig. 3, 4 et 6), le Saint Jean-Baptiste (fig. 2), la Vierge à l'Enfant, publiée ici pour la première fois (fig. 5) et les Crucifixions de Cellore et de San Giacomo di Tomba (fig. 7 et 9), de même qu'entre celles-ci et les Saints Docteurs de Londres (fig. 16 et 17). D'autres statues par contre, qui sont souvent incluses dans cette série (Sainte Catherine

11 *Maître de Sant'Anastasia (?): « Déploration du Christ ». Caprino (Vérone), église du cimetière.*
12. *Détail de la figure 11.* 13 *Maître de l'Arca di Alberto: « L'Arca di Alberto ». Vérone, Arcs Scaliger.*

11 12



13

Sainte Cécile et Sainte Marthe, du Musée de Castelvecchio par exemple), semblent moins des variations réalisées dans le même atelier que les créations originales d'un autre maître moins barbare et moins violent. Les traits caractéristiques sont presque les mêmes: oreilles semi-circulaires, cous épais, bouches fortement marquées. Mais la chute des plis, le port des personnages dressés comme des colonnes, le modelé harmonieux des visages semblent indiquer une personnalité artistique différente: un maître appartenant à la même culture, attaché aux mêmes types humains, mais soucieux de construire ses figures selon des canons moins expressionnistes, plus austères et classiques. Il s'agit peut-être d'un artiste plus jeune, travaillant dans l'ambiance du même atelier, et auquel on pourrait attribuer aussi une hiératique « Vierge de la Miséricorde » à San Pietro di Cariano, citée par Arslan comme un exemple de « la complexité infiniment plus grande qu'on ne pourrait le supposer » des courants artistiques véronais vers 1350-1360.
Bien différents sont les rapports entre le chef d'école et les collaborateurs mineurs. Dans les œuvres du « Maître de Sant'Anastasia », à la lenteur des mouvements et des gestes (fig. 4), à la rigidité des attitudes (fig. 16 et 17) répond une mimique expressionniste, élémentaire, des visages, évoquant celle d'un masque de théâtre, qui trouvera plus tard un écho dans la peinture et la miniature de Liberale da Verona. Ces procédés du maître furent appliqués fidèlement par les élèves et les collaborateurs de l'atelier. Il semble même que les imitateurs, au lieu d'atténuer les mimiques violentes et stéréotypées,

14

15

se soient appliquer à les accentuer et arrivant ainsi à des effets franchement grotesques, comme c'est le cas des personnages secondaires de la « Crucifixion » de Tomba (fig. 7) ou de la « Déploration du Christ » de Caprino Veronese (fig. 11 et 12).

Dans le champ élargi des ateliers voisins en revanche, apparaissent des expressions adoucies, plus aimables, sur des figures dont le sourire rappelle étrangement l'élégant rictus des corées archaïques grecques: le « Saint Zenon qui rit » ou le « Cangrande mort » sur la pierre tombale de l'arca de Santa Maria Antica.

D'une autre veine encore est la détente, la souplesse de mouvement, la finesse du visage qui caractérise les sculptures du « Maître de la statue équestre de Cangrande »; mais ceci est un autre sujet, auquel nous ne pouvons ici que faire une brève allusion pour fixer un point de référence.

A côté du « Maître de Sant'Anastasia » — le plus grand sculpteur véronais pendant les premières décennies du siècle — il est au moins deux autres artistes dont l'œuvre n'a pas encore été mise complètement en lumière. L'un d'eux doit avoir travaillé avant le « Maître de Sant'Anastasia ». Son œuvre principale est « l'Arca di Alberto » qui lui a valu son nom (fig. 13.) Il emploie habilement le ciseau et le trépan pour obtenir des effets d'orfèvrerie et de chromatisme sur la surface brillante de la pierre. Il semble qu'on puisse attribuer à ce même artiste le fragment de tabernacle représentant d'un côté Saint Zenon (fig. 14), de l'autre la Vierge à l'Enfant, qui s'éloigne nettement, même pour la facture, du maître de Sant'Anastasia (les pupilles sont encore exécutées avec des gouttes de plomb encastrées dans le marbre comme au XIII^e siècle).

Un autre sculpteur encore travaille de son côté, dans un style bien individualisé. On connaissait déjà le Saint Jacques (fig. 1), long, mince, finement profilé (Musée de Castelvecchio). Nous présentons ici un autre « Apôtre » inédit (fig. 15) dont le bras et la main pliés introduisent un motif nouveau — peut-être d'inspiration pisane — dans le répertoire véronais. Nous sommes en présence d'un artiste assez raffiné, attentif aux nuances du clair-obscur modulé par la lumière rasante, soit dans les draperies tendues, aplaties en bandes minces, soit dans le modelé du visage aux méplats arrondis, aux profils aigus et coupants.

Le « Maître de la statue équestre de Cangrande » est un artiste neuf, et plus original que ceux dont nous venons de parler. Mais il est hors de doute que ces sculpteurs de la première moitié du XIV^e siècle ont puisé leur inspiration à la même source que lui, la grande civilisation artistique des Scaliger.

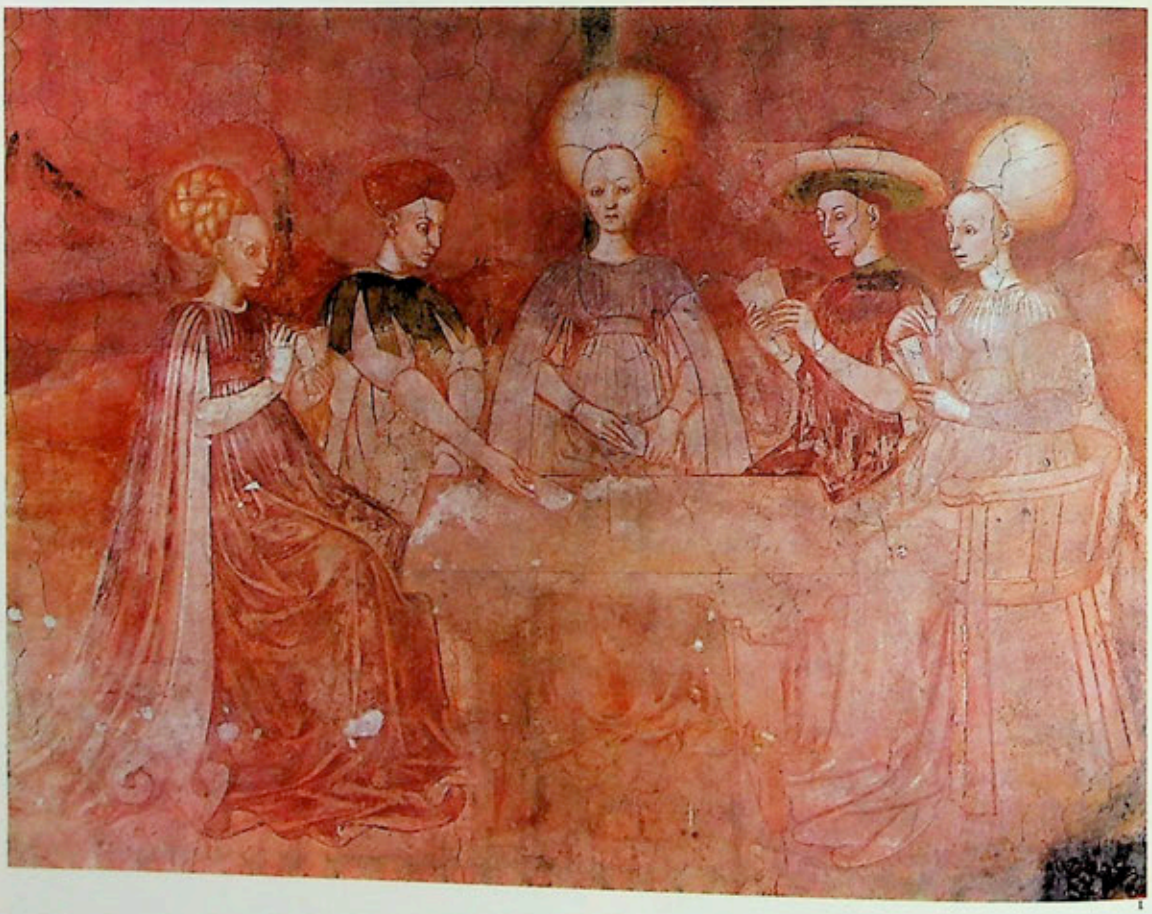
Si vous voulez en savoir davantage

Sur la sculpture véronaise du XIV^e siècle, vous pouvez vous reporter aux ouvrages de F. de Maffei; *Le Arche Scaligere di Verona*, Vérone 1955, E. Arslan, *La statua equestre di Cangrande*, dans « Miscellanea in onore di Mons. F. Mistrorigo », Vicence 1958 (vol. II) et L. Cuppini, *Il caposcuola della scultura veronese* », dans « Annuario del Liceo Maffei », Vérone 1955.

14 *Maître de l'Arca di Alberto (?): « Tabernacle de San Zeno ». Vérone, Musée de Castelvecchio.*
15 *Maître véronais du milieu du XIV^e siècle: « Apôtre ». Illasi (Vérone), église paroissiale.*
16-17 *Maître de Sant'Anastasia: « Saint Grégoire le Grand », « Saint Ambroise ». Londres, Victoria & Albert Museum.*

16

17

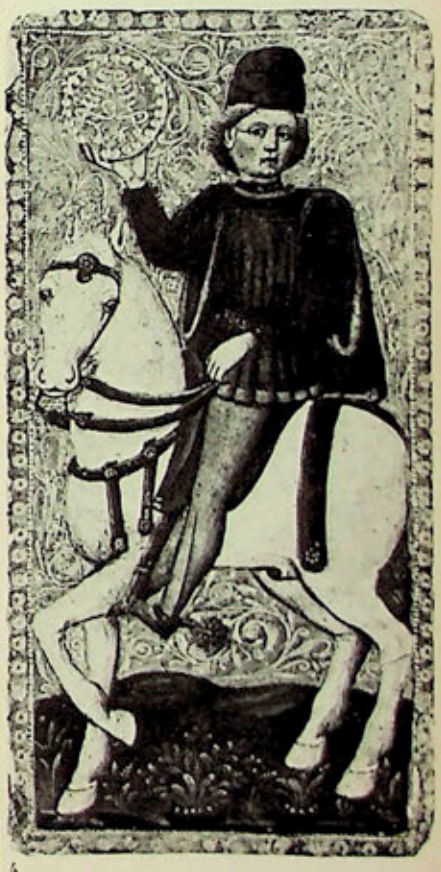


Les tarots enluminés du XV^e siècle

par
Robert Klein

2

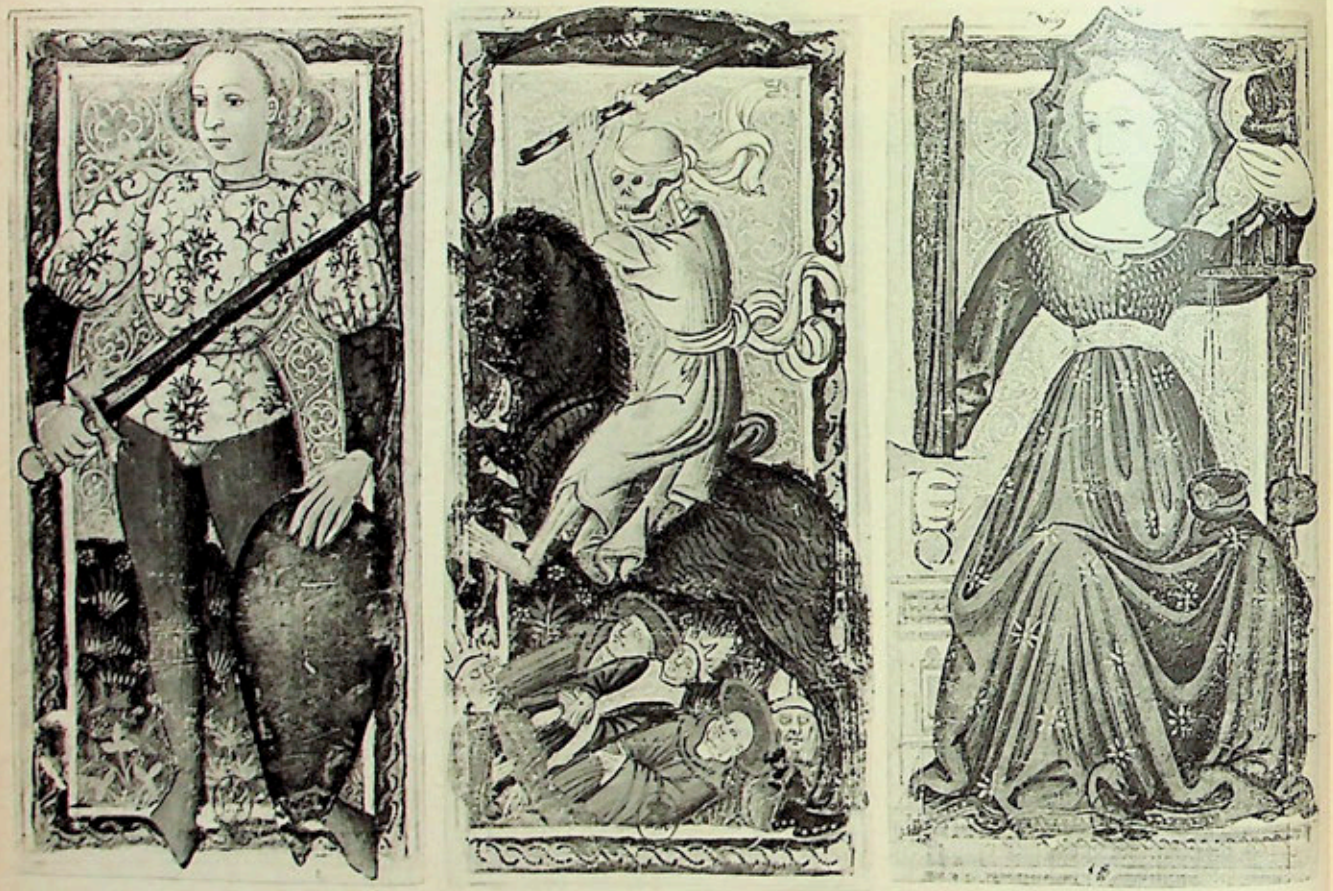
3



4

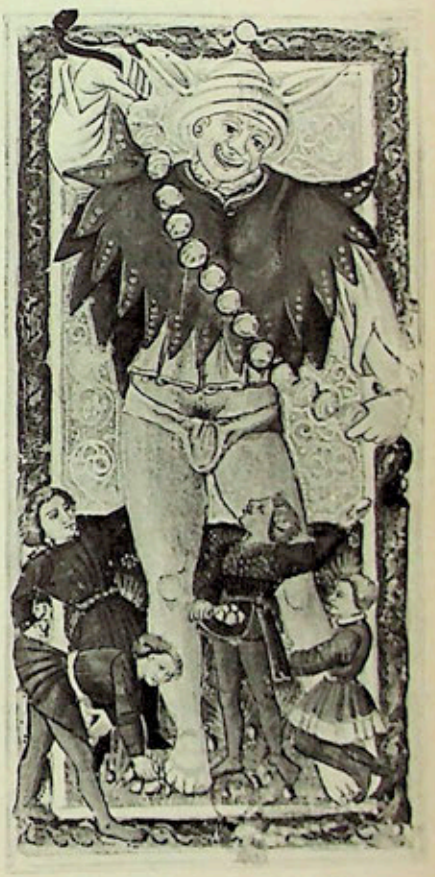
1 «Le jeu des tarots». Fresque du Palais Borromeo à Milan. 2 Dame de Coupes. Imitation d'une figure des tarots «viscontiens». Musée National de Varsovie. 3 La Tempérance. Copie de la «Tempérance» de la série conservée à l'Académie Carrara de Bergame et à la Pierpont Morgan Library de New York. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 4 Chevalier Deniers. Imitation d'une figure des tarots «viscontiens». Musée National de Varsovie.

5 Jeu de carte dit de Charles VI. De gauche à droite: le Valet d'Epées. La Mort. La Justice. L'Hermite. Le Pendu. Le Fou. Paris, Bibliothèque Nationale.



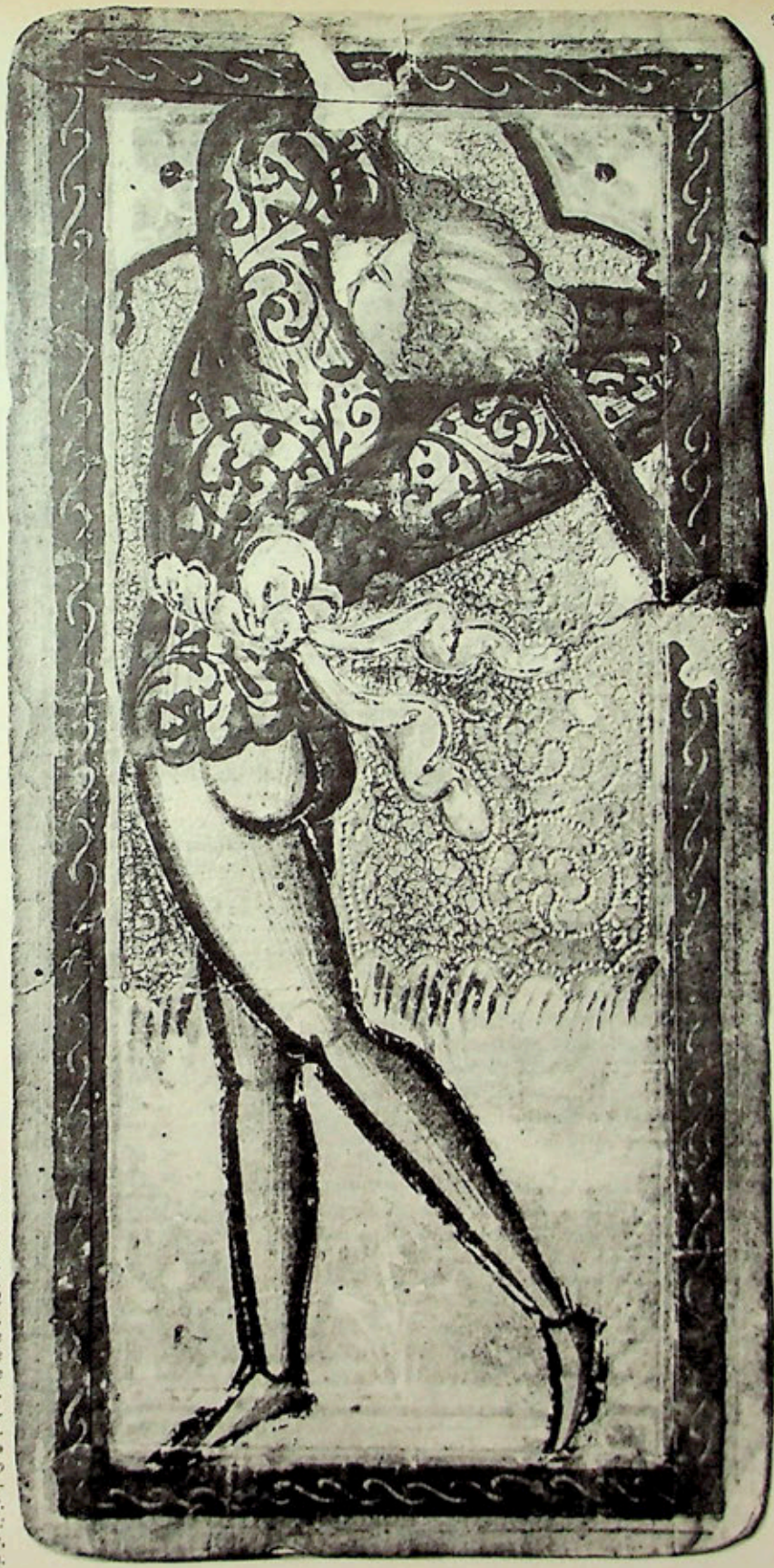
Il ne semble pas que l'on ait joué aux cartes, en Occident chrétien, avant le dernier tiers du XIVe siècle; tous les indices qui paraissaient signifier le contraire se sont révélés discutables ou suspects. Mais de 1377 à 1400, une foule de documents, où ce jeu est parfois qualifié de nouveau, attestent la faveur étonnamment rapide d'une mode signalée d'abord en Italie et répandue de là dans toute l'Europe. Entre le pur jeu de hasard comme les dés et osselets, et les jeux purement stratégiques comme la version moderne des échecs, il y eut place pour un éventail de formes intermédiaires: les jeux de table à dés et à pions, et bientôt, plus rapides et variés, plus aisément transportables, moins chers aussi depuis la diffusion du papier, les « papiers » — en italien *carte*. On a de bonnes raisons pour admettre une origine arabe ou du moins un canal arabe par où les cartes nous sont parvenues. Mais il est à peu près certain que le jeu sarrasin imité en Europe n'était pas de la famille des tarots; peut-être même ne comprenait-il pas de figures. Un inventaire des biens du duc d'Orléans, rédigé en 1408 distingue expressément: « Ung jeu de cartes sarrasines. — Unes quartes de Lombardie ». Or, d'après tout ce que nous connaissons des jeux du XVe siècle, la Lombardie était le pays du tarot par excellence.

Tel qu'il s'est cristallisé après pas mal de variations, le tarot se composait de cinq séries, dont quatre « couleurs » (Epées, Coupes, Deniers, Bâtons) de 14 cartes chacune: 10 numériques et 4 figures; la cinquième série, entièrement figurée, comprenait les 21 atouts ou *trionfi*, appelés aussi « tarots » au sens restreint, outre le Fou, atout universel sans valeur propre. Rien dans la liste des atouts n'indique une origine non chrétienne; au contraire, certains atouts ne sont compréhensibles que dans le contexte



culturel de l'Occident chrétien. Mais la forme sous laquelle le système se présente maintenant n'est certainement pas originale; il a dû être adapté et défiguré par une assez longue histoire, et on ne peut s'empêcher de supposer derrière lui un ensemble primitif plus cohérent. Aucune interprétation satisfaisante n'en a encore été donnée, et les explications par le poème des *Trionfi* de Pétrarque ou par les 21 figures du domino n'ont pas délogé les explications occultistes par le « Livre de Thot ». Même s'il n'y a pas de mystère, la devinette reste posée.

Dans l'histoire des jeux de cartes, tarots ou ordinaires, la première période fut anarchique. Le nombre et les noms des figures ont beaucoup varié, et le choix des « couleurs » était souvent laissé à l'arbitraire de l'artiste, — fleurs, animaux, blasons, objets symboliques... De même, la famille des jeux à série d'atouts figurés, — c'est ainsi que l'on peut définir les tarots — était plus nombreuse à l'origine, comprenant notamment, outre la variante « lombarde » qui l'a emporté, le *tarocchino* bolonais, plus simple, et les *minchiate* de Florence, jeu énorme de 97 cartes né sans doute d'une tentative de compléter et de rationaliser le système lombard. Il y eut, surtout vers 1500, une multitude de tarots allégoriques ou moralisés, comme le tarot des passions de l'amour, inventé par le poète Boiardo, ou des jeux ad hoc pour cercles restreints comme le tarot des dames de la Cour de Ferrare et, plus tard, celui des courtisanes de Florence; ajoutons les tarots satiriques, dont on trouve trace en Allemagne dès 1450, et les tarots historiques ou bibliques, comme les « Sola-Busca tarocchi » gravés de Venise (1491). Les règles du jeu aussi, telles que nous les décrit le commentaire de Pier Antonio Viti au jeu de Boiardo, différaient sensiblement de celles du jeu actuel.



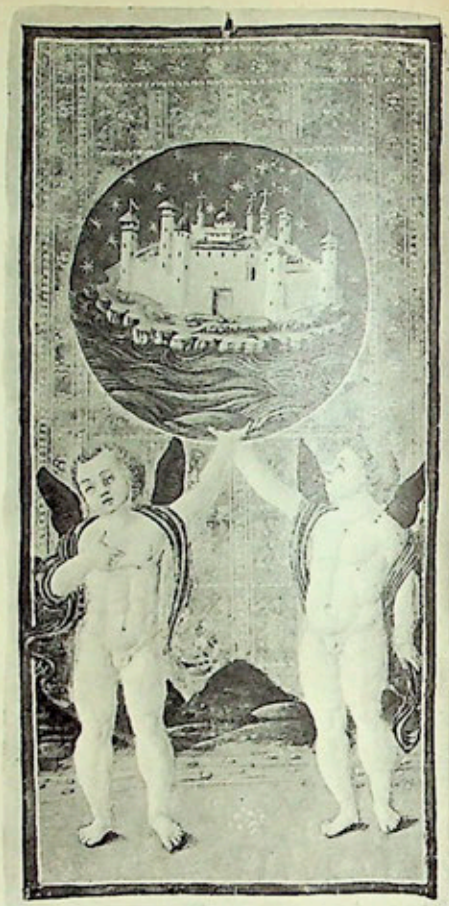
6 L'Empereur. Tarot de la collection Rothschild. Paris, Musée du Louvre.
7 Benedetto Bembo(?): Valet d'Epées. Hanovre, Kestner-Museum.
8 L'Empereur. Tarot du jeu dit de Charles VI. Paris, Bibliothèque Nationale
9 Valet Batons. Tarot de la Collection Rothschild. Paris, Musée du Louvre.
10 Valet Batons. Tarot du jeu « viscontien » attribué à Bonifacio Bembo. New York, Pierpont Morgan Library.
11 Benedetto Bembo(?): Valet Deniers. Hanovre, Kestner-Museum.

Il n'est pas étonnant, alors, que la version qui l'a finalement emporté ne se signale pas par sa transparence logique. On compte par exemple, parmi ses atouts, trois des quatre Vertus cardinales; la dernière, la Prudence, se cache peut-être, méconnue, sous le nom d'un atout inexpliqué. Le *Pape* et la *Papesse*, couple étrange que des cartiers bien pensants ont quelquefois remplacé par Jupiter et Junon, et les occultistes par le Grand-Prêtre et la Grande-Prêtresse, ne sont certainement pas sortis tels quels de l'imagination d'un dessinateur médiéval; mais on en ignore la dérivation. L'*Hermite* ressemble fort à Saturne et devait peut-être le représenter à l'origine. Toutes ces curiosités et bien d'autres semblent appeler des explications astrologiques, alchimiques ou magiques, surtout si l'on songe au lien traditionnel entre les jeux de hasard, dés, osselets ou cartes, et la divination: le hasard détient la clef du destin, et la divination le « provoque » pour l'interpréter. Quelques livres de *Sorti*, ensembles d'images que l'on interrogeait au moyen de dés ou par d'autres méthodes naïvement compliquées, utilisaient dès le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle des figures proches des cartes et tarots; il est plutôt étonnant qu'il ait fallu attendre les ingénieuses fantaisies d'Antoine Court de Gebelin dans le tome VIII (1781) de son *Monde Primitif analysé* pour rencontrer la première interprétation occultiste des tarots. Son succès fut d'ailleurs durable et il est à l'origine de quelques erreurs qui courent encore dans les travaux des historiens. La maladie du jeu fut, parmi les traits nombreux qui font de l'« automne du moyen âge » une époque d'hystérie et de convulsions, un des plus marquants. Les chiffres de production des jeux dans les grandes villes, ou de leur destruction lors des épidémies de contrition collective, sont étonnants, et les mesures contre les joueurs, notamment dans les armées, pouvaient aller jusqu'à la peine de mort, — sans doute perdait-on moins de gens en exécutant quelques joueurs qu'en laissant se développer la manie avec, à sa suite, les rixes, les désertions et les vendettes. Il va de soi qu'en même temps les souverains, les Cours et les nobles, surtout les dames, jouaient ouvertement, de préférence avec des cartes dorées de grand luxe.

La plupart des documents que nous possédons sur les cartes et les cartiers du XV^e^ siècle sont en rapport avec les commandes des Cours, et beaucoup d'anciennes cartes peintes à la main portent la marque évidente de leur destination aristocratique. Une modeste somme fut payée en 1392 à Jacquemin Gringonneur, qui enlumina des cartes pour la distraction de Charles VI; le document, publié en 1705 par le P. Ménestrier, inspira bientôt des *(Suite p. 51.)*

12

13



14

12 Bonifacio Bembo (?): « Couronnement du Christ et de la Vierge ». Pinacothèque de Crémone.
13 L'As Deniers. Tarot « visconlien » attribué à Boniface Bembo. Bergame, Académie Carrara.
14 Chevalier Batons. Tarot « visconlien » attribué à Bonifacio Bembo. Bergame, Académie Carrara.
15 La Lune. Tarot « visconlien » attribué à Antonio Cicognara. Bergame, Académie Carrara.
16 L'Etoile. Tarot « visconlien » attribué à Antonio Cocognara. Bergame, Académie Carrara.
17 Le chevalier d'Epées. Tarot « visconlien » attribué à Bonifacio Bembo. Bergame, Académie Carrara.
18 Dame Batons. Tarot « visconlien » attribué à Bonifacio Bembo. Bergame, Académie Carrara.

15

16

17

18

Filippo
FALCIATORE

Petit maître oublié du style rocaille à Naples

Cet artiste, presqu'inconnu aujourd'hui, a tenu sa place parmi les disciples de Solimena qui réalisèrent à Naples, au XVIII[e] siècle, la transition entre l'école baroque et le charmant rococo local. L'exposition de dessins napolitains présentée actuellement par Raffaello Causa au Musée de Capodimonte comprend notamment un dessin de Filippo Falciatore qui a permis de restituer au peintre les cinq panneaux que nous étudions ici.

1 Filippo Falciatore: « Persée fuyant le monstre marin ». Peinture sur bois. Naples, Musée de la Floridiana.
2 « Persée et Pégase ». Peinture sur bois. Naples, Musée de la Floridiana.

par Walter Vitzthum

3 Etude pour le panneau représentant « Callisto » (ci-contre). New York, Cooper Union Museum. 4 « Callisto ». Peinture sur bois. Naples, Musée de la Floridiana. 5 « Léda ». Peinture sur bois. Naples, Musée de la Floridiana. 6 Dessin préparatoire de Falciatore pour une composition décorative

L'exposition qui a lieu eu ce moment dans l'incomparable musée de Capodimonte est particulièrement riche en dessins du XVIII[e] siècle. Près des brillants « solimenistes » que sont Corrado Jaquinto et Domenico Mondo, Filippo Falciatore apparaît certes comme un artiste de moindre importance en tant que dessinateur. Mais ses peintures offrent toute la vivacité, la finesse de goût du rococo napolitain. Un dessin exposé à Capodimonte permet précisément d'ajouter au bref catalogue de son œuvre peint, cinq tableaux conservés à Naples dans le charmant petit musée de la Floridiana, cher aux amateurs de céramique. Ces panneaux étaient jusqu'à maintenant considérés comme des œuvres anonymes ou donnés à Léonardo Olivieri. Leur attribution à Falciatore est basée sur une double analyse stylistique. Les rapports avec les œuvres signées et dûment documentées de Falciatore (les fresques de la sacristie du Carmine à Naples, le tableau

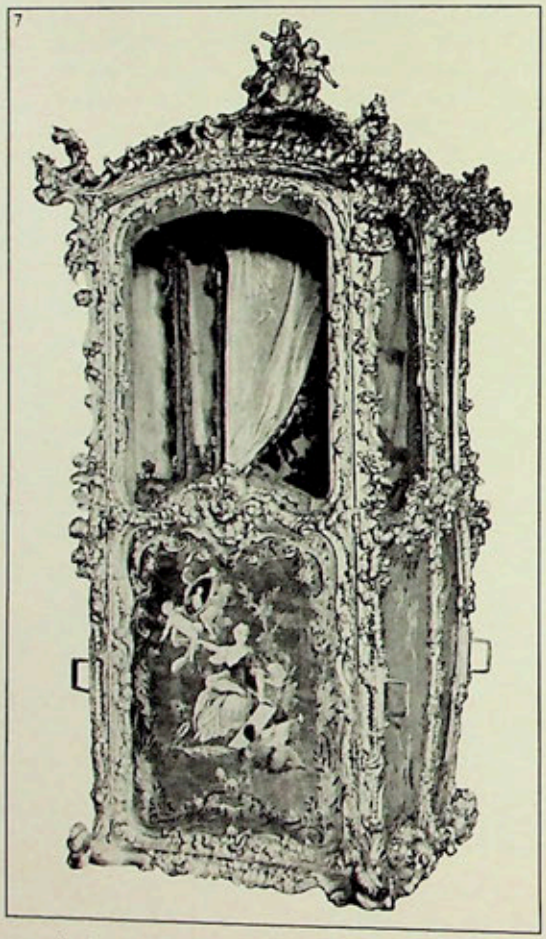
5

6

de Linz illustré par Bottari, le « bozzetto » du Musée de Saint-Martin à Naples publié par Causa) sont multiples et évidentes une fois évoqué — ou plutôt exhumé — le nom de l'artiste. Ils ont en commun l'amour de la « petite manière », le coloris vif, les contours nets, l'exagération des mouvements trop anguleux et surtout la continuelle agitation créée dans la composition par les accessoires et les éléments décoratifs, agitation qui caractérise si parfaitement cette période du XVIII[e] dominée par l'impulsivité, la précipitation haletante, et qui fait du « pizzicato » son harmonie de base. Il s'y ajoute un autre élément: le Musée de la Cooper Union à New York — remarquable relique de l'époque de l'Industrial Design et sauvé malgré lui de la condamnation à mort il y a deux ans — conserve dans sa riche et confuse collection de desins un feuillet qui est, sans le moindre doute, une étude préparatoire pour un détail de l'un des panneaux de la Floridiana. Le dessin est depuis toujours considéré comme étant de Falciatore et d'autres dessins qui lui sont donnés traditionnellement (dans la collection de Roberto Pane à Naples) confirment cette attribution par leur parfaite concordance stylistique. L'auteur des cinq compositions étant identifié, il reste à préciser leur destination. Celle-ci, en vérité, ne peut soulever le moindre doute. Ce sont des peintures sur bois à fond d'or, richement encadrées d'un motif rocaille, et présentant deux formats différents: trois petits panneaux, deux plus grands. Seuls, les impératifs posés par la décoration des chaises à porteur du XVIII[e] siècle correspondent précisément aux données de nos peintures. La chaise à porteur se compose de cinq panneaux: un devant formant le bas de la porte, un de chaque côté sous les fenêtres et deux plus grands en arrière. Nous trouvons d'ailleurs à Naples même (au piano nobile du Musée de Capodimonte par exemple) des spécimens offrant exactement la même bordure rocaille sur fond d'or, selon l'usage adopté pour les chaises à porteur de qualité (fig. 7). Les bordures, ou plutôt le fait qu'elles manquent sur un côté à la partie supérieure de deux panneaux, nous renseignent plus précisément quant à la disposition originale de la décoration. Les deux parois latérales d'une chaise à porteur étaient formées par deux panneaux rectangulaires au-dessous des fenêtres et deux petits panneaux triangulaires prolongeant les premiers vers l'arrière. Sans aucun doute, là où la bordure cesse maintenant dans les panneaux rectangulaires, elles continuaient à l'origine sur les parties triangulaires aujourd'hui perdues. Ainsi nous pouvons établir avec exactitude que les panneaux représentant « Léda » et « Callisto » (fig. 4 et 5.) décoraient respectivement les côtés gauche et droit. Un autre indice nous est donné par les sujets représentés: les trois pan-

neaux qui restent, quoique de format différent, sont décorés d'un thème commun, Persée et Andromède. Par conséquent, ils doivent être placés ainsi: le petit devant (« Persée délivre Andromède », fig. 8), et les deux grands (« Persée et Pégase » et « Persée fuyant le monstre marin », fig. 1 et 2) à l'arrière de la chaise. Reste à établir leur date. Toutes les œuvres connues de Falciatore se situent entre 1740 et 1750. Le milieu du siècle marque de toute évidence le point culminant de sa carrière. Il est déjà nommé en effet dans l'ouvrage que De Dominici, le Vasari napolitain publie entre 1742 et 1745. Nous y lisons ceci: « La plus

7



grande gloire de Falciatore fut d'être appelé à décorer la chaise à porteur de notre Très Clémente Reine, gloire à laquelle il faut ajouter les éloges que lui adressa Francesco Solimène quand il vit ce travail. » La « Très Clémente Reine » est Maria Amalia de Saxe, épouse de Charles III, le premier Bourbon qui monta sur le trône de Naples, en 1759. Rien ne nous empêche de supposer que ce sont les panneaux de la Floridiana qui provoquèrent l'admiration de Solimène et, nous l'espérons, celle de la reine.

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de cet article, qui a rédigé le catalogue de l'exposition présentée actuellement au Musée de Capodimonte, a publié une étude sur le dessin baroque à Naples dans le nº 97 de « L'Œil » (Janvier 1963).

7 Chaise à porteur napolitaine du XVIII^e siècle. Naples, Musée de Capodimonte. La proportion des panneaux et leur encadrement rocaille, analogue à celui des peintures que nous reproduisons, montrent que celles-ci proviennent également d'une chaise à porteur.

8

8 « Persée délivre Andromède ». Peinture sur bois. Naples, Musée de la Floridiana.

"POESIE VISUELLE" ET ARTS PLASTIQUES "LITTERAIRES" EN ITALIE

par Gillo Dorfles

1 E. Marchegiani: « Attenzione: Deus ex machina ». 114 × 100 × 14 cm. 1965. 2 Gino Marotta: Sculpture. 1965.

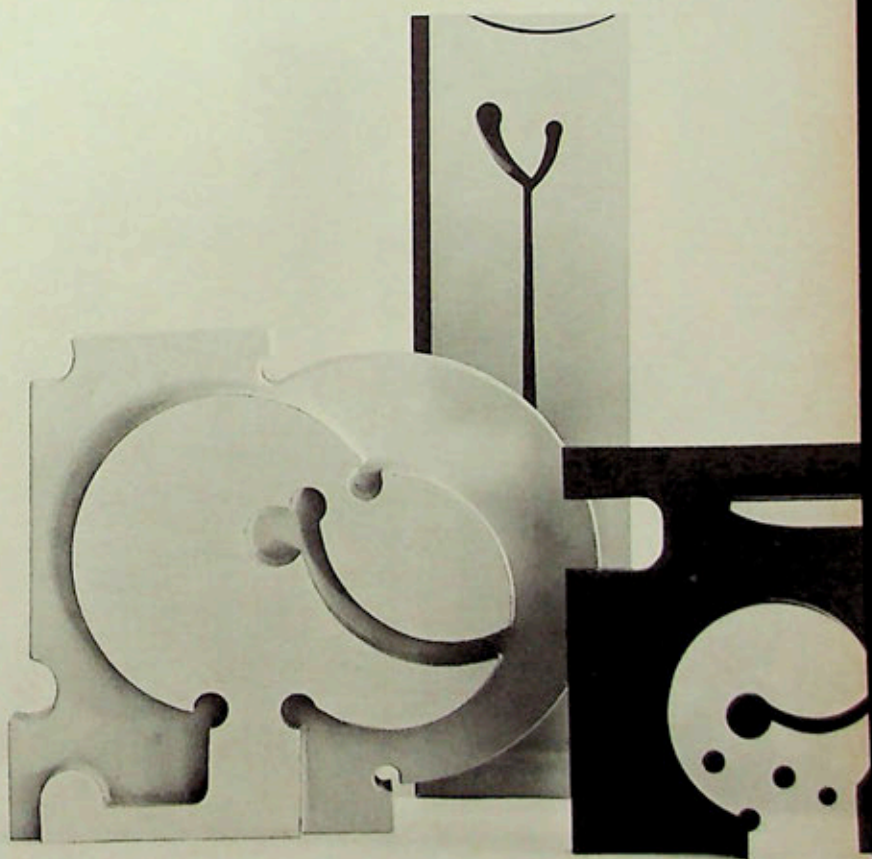
Peut-on parler d'une tendance des arts plastiques vers la recherche d'un élément « littéraire »? Dans un certain sens, oui. Mais il se passe aujourd'hui un phénomène significatif: alors qu'une grande partie des arts visuels s'oriente vers une production de série, visant, en quelque sorte, à imiter l'objet industriel et à s'identifier à lui, on assiste en même temps à un réveil des productions artistiques par où la peinture et la sculpture sont ramenées à leur matrice manuelle et retrouvent la « préciosité » d'exécution à laquelle tant de racines profondes rattachent ces formes d'expression créatrice. De plus, même lorsque les artistes recourent à des moyens modernes de reproduction et de répliques en série, ils s'en tiennent à un type de « procédés » qui se rattache au livre, à la publication typographique, plus qu'à l'objet artisanal de jadis.

Depuis trois ans, j'ai ici même considéré certaines tendances de l'art italien contemporain; j'ai souligné par exemple son nouvel aspect iconologique (en 1964) ou les courants de la « peinture-objet » (en 1965) dont les meilleurs représentants sont Castellani, Bonalumi, Fontana, Alviani etc... J'ai en outre analysé l'importance prise récemment dans le panorama italien par ce qu'on nomme « l'art à programme » et l'art cinétique (avec des artistes comme Colombo, Boriani, Varisco, Mari, Munari) ainsi que par la nouvelle figuration dérivée en partie du Pop art américain et de certains courants folkloriques napolitains ou romains (Persico, Bugli, Biasi, Tacchi, Festa, Fioroni etc...). Cette année, je voudrais de nouveau me limiter à un groupe particulier, assez vaste, assez confus aussi et sans limites précises, qui comprend tous les artistes ayant, d'une manière ou d'une autre, subi l'influence des plus récents courants littéraires et dont les œuvres présentent justement une certaine résonance littéraire. Mais il faut d'abord préciser un point important: au cours de ces dernières années, en Italie, à la suite de nombreux contacts entre les divers groupes littéraires précisément — le « Groupe 63 » et le « Groupe 70 » — un intérêt nouveau s'est développé dans notre pays pour les formes artistiques basées sur le mélange, si caractéristique de notre époque, des « media » esthétiques (« inter-media »): c'est le cas de certaines compositions musicales dont la notation est basée aussi sur sa valeur figurative (comme chez Bussotti, Chiari, Cage etc...). De même, il y a une poésie qui utilise d'une part le mot pour son contenu sémantique, et qui, d'autre part, recourt également aux images empruntées à l'iconologie des « mass media » — des journaux illustrés aux comics, des manifestes cinématographiques aux photographies — créant ainsi des collages où la valeur du mot est accrue par celle des images qui l'accompagnent.

Ce genre poétique doit être distingué de la « poésie concrète », dans laquelle l'accent est mis au contraire sur la composition graphico-typographique des lettres ou des mots, et sur l'articulation dimensionnelle qui en dérive.

Parmi ceux qui, en Italie, ont adopté cette nouvelle « poésie visuelle » (que l'un de ses plus grands représentants, Lamberto Pignotti, appelle aussi « poésie technologique »), je voudrais mentionner d'abord les artistes du groupe florentin « 70 », auquel appartiennent des poètes comme Pignotti, Miccini, Lucia Marcucci, des peintres comme Antonio Bueno, Alberto Moretti, Ori, Malquori, puis le groupe de Gênes, avec Ziveri et Tola, celui de Naples (Luca, Paladino, Biasi, Bugli, Persico) et enfin d'autres artistes isolés comme le poète Isgrò à Venise et le peintre-poète Leonardo Rosa à Turin. Ce courant moins pictural que poétique s'est précisé à partir d'un congrès sur l'art technologique, tenu à Florence en 1964 par l'initiative du « Groupe 70 »: on y préconisait l'avènement d'un art inspiré par les plus récentes formulations des mass-media et susceptible de faire connaître la poésie et la peinture à travers elles, au lieu de se limiter aux seuls véhicules des revues spécialisées et des galeries d'art.

Mais à côté de cette « poésie visuelle » (à laquelle j'ai fait allusion plus pour sa valeur culturelle et sociale que pour sa valeur picturale) nous avons assisté ces derniers temps à une vaste éclosion d'œuvres plastiques et picturales influencées directement ou non par une tendance analogue vers l'extériorisation d'un élément de littérature narrative: le « récit en images », que l'art d'aujourd'hui ne peut plus développer à travers les figurations naturalistes périmées (ni par celles d'un surréalisme rassis) est exprimé maintenant par des éléments « traduits » (souvent des collages polyvalents) où l'ambiguïté des images s'accompagne d'une ambiguïté sémantique, d'une ambiguïté des « significations conceptuelles » exprimées par les mots. C'est par ce moyen qu'est rendue effective et efficace, l'ambiguïté artistique, préconisée déjà par tant de philosophes modernes (Empson) et appliquée aujourd'hui, consciemment ou non par les artistes à leurs poésies ou à leurs peintures.



2

Ainsi, dans les grands centres italiens de culture, certains noms apparaissent que je citerai sans ordre précis — (parce qu'il est difficile de les inclure dans des groupes définis). On y compte, d'une part, des artistes déjà mûrs, qui ont été, dans le passé, fascinés par l'ambiguïté du contenu de l'image et d'autre part des artistes plus jeunes, très jeunes même et encore peu connus, qui se sont révélés seulement au cours de la dernière saison, mais ont pris dès maintenant une certaine importance dans le panorama italien.

Parmi les premiers, il faut rappeler d'abord les Romains Perilli et Novelli, qui appartiennent à ce groupe d'artistes romains (Scialoja, Turcato, Dorazio, Accardi, Consagra etc...) dont j'ai eu déjà l'occasion de parler longuement. J'ai — ailleurs — défini Perilli comme l'initiateur, en Italie, du récit par bandes dessinées abstraites, qui se rattache à un genre de peinture profondément intellectualisée et influencée par des éléments littéraires. Quant à Gastone Novelli, il développe un art de subtile métaphore, de compromis délibéré; une peinture à « regarder », et aussi à « lire », et qui s'est libérée récemment d'un édonisme peut-être excessif, pour atteindre une nouvelle rigueur; en outre les dernières réalisations de Novelli sont illustrées de lettres, de signes, de mots et portent ainsi un message poétique et plastique à la fois.

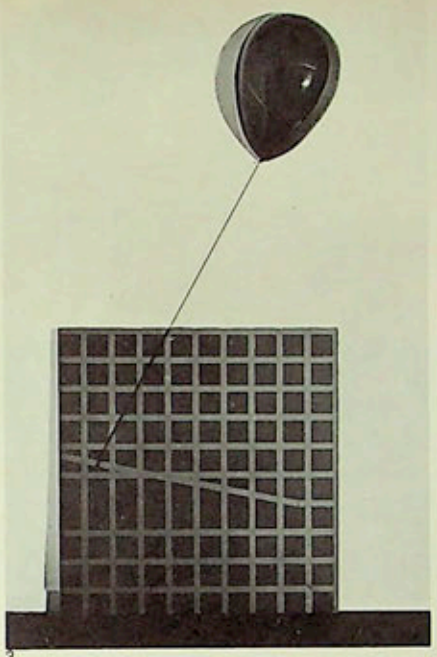
Deux autres artistes romains, (mais dont le premier réside à Milan), comptent parmi les représentants les plus typiques de cette tendance. Baruchello, après une première phase « pop » teintée d'incertitude, a depuis quelques années adopté une forme personnelle de langage cryptique, établi sur un réseau complexe de signes et de diagrammes: ceux-ci se rattachent en partie à des structures scientifiques, en partie à une symbolique onirique et sexuelle. L'artiste parvient ainsi à formuler un « discours » figuratif et sémantique extrêmement décoratif mais très stimulant aussi du point de vue intellectuel.

Simonetti quant à lui, se propose, par des moyens analogues à ceux de Baruchello — c'est-à-dire par une composition minutieuse de signes graphiques et de collages figuratifs — d'établir les deux phases d'un symbolisme intense, parfois cryptique, et d'une sémantique explicite, clairement « lisible ». Dans ses feuillets de « Mutica » (Musica muta = musique muette), partitions faites pour ne pas être jouées, comme dans ses dernières toiles, de fréquentes allusions littéraires se font jour mais sans que les valeurs plastiques des œuvres en soient affectées.

Beaucoup d'autres peintres italiens ont développé dans leurs œuvres un dialogue peinture-littérature analogue: je pourrais citer par exemple certains membres du groupe napolitain « Linea Sud » (Persico, Bugli, Biasi etc...) ou le Milanais Adami dont j'ai eu déjà à parler, et encore un autre Lombard, Aricò, qui dans ses dernières œuvres s'est tourné vers une certaine forme de métaphore figurative rappelant celle de Duchamp.

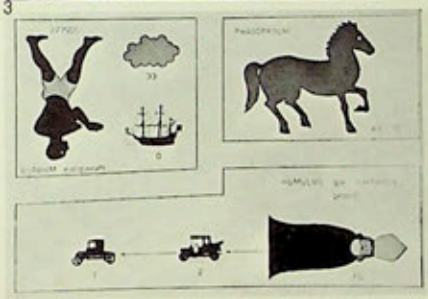
Dans le cas d'Emilio Tadini au contraire, l'aspect littéraire est « ante rem »: l'artiste milanais a derrière lui une longue suite d'œuvres franchement narratives (et même un long roman) qui pourtant ne lui avaient pas donné entièrement satisfaction. Par contre, ses séries picturales constituent autant de récits figuratifs dont l'atmosphère surréelle se teinte d'une précision de chronique aberrante. Ce sont les séries des « Familles irréelles », des « Vacances in-

2

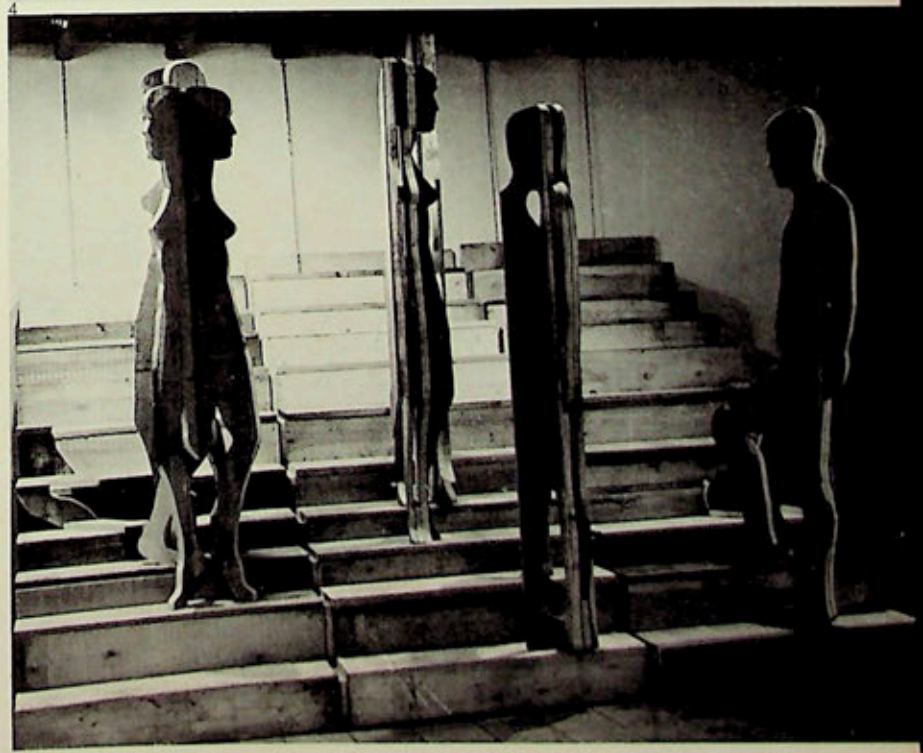


1 E. Marchegiani: « Vénus 1965 » (en mouvement).
2 Aldo Mondino: « Haut-Op ». 100×100 cm. 1966.
3 S. Vassalli: « Composition ».
4 Mario Ceroli: « La scala ». 245×300×230 cm. 1965.

3



4



quiètes », des « Jardins froids », où les mêmes personnages à mi-chemin entre l'humain et le fantastique d'un Bosch, s'agitent parmi des simulacres d'objets, de meubles, de signaux, de plantes, qui sont « animés » eux aussi d'une vie bouffonne. Le cas de Tadini démontre avant tout que de nos jours un récit figuré est plus efficace qu'un récit écrit; le premier autorise un langage beaucoup plus libre que le second. Alors qu'un récit écrit, s'il est excessivement hermétique, demeure généralement incompréhensible (par l'absence d'un « code »), une peinture, même si elle ne peut être que partiellement « décodée », reste tout aussi stimulante. C'est ce que montre l'exemple de Mondini, dont le « récit » se déroule presque toujours à travers ce que nous pourrions définir comme des « métaphores visuelles ». Par exemple, une boule de gomme qui est posée sur une ligne tracée en travers de la toile et qui étire cette ligne vers le haut: véritable transposition figurée d'un paradoxe, d'un jeu de mots linguistique.

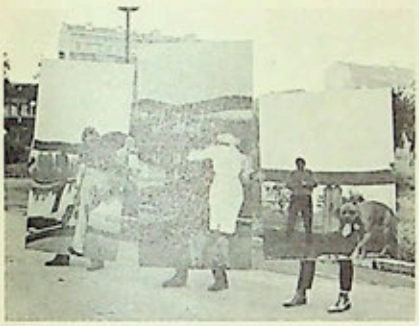
Pistoletto lui aussi crée un genre de « récit » original avec ses miroirs, en partie avec l'aide du public qui s'y reflète: les événements et les objets, tour a tour associés par le hasard aux personnages déjà existants et fixés sur les feuilles de métal, contribuent à construire de nouvelles « histoires vécues ». On peut, en ce sens, considérer ses œuvres comme des « peintures spectacles ».

De même, certaines œuvres du Livournais Marchegiani constituent elles aussi un « spectacle », mais un spectacle réalisé volontairement par l'intervention de la mécanique, où l'élément Pop s'allie habilement aux constructions mécaniques de manière à offrir au public (par la manipulation d'une série de boutons) la possibilité de créer des structures cinétiques décrivant une histoire courte et frappante. C'est aussi une histoire que racontent les joyeux « fumetti » latins de Sebastiano Vassalli, jeune peintre de Novare; mais il s'agit cette fois d'une histoire construite par une série d'éléments fragmentés, accompagnés de légendes soigneusement rédigées.

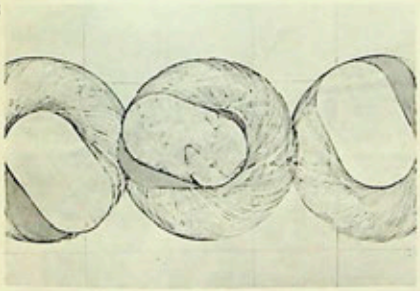
Nous avons examiné jusqu'ici le problème du « récit » explicite, développé avec une plus grande efficacité par l'insertion d'éléments écrits et de mots. Mais il y a aussi des œuvres plastiques qui répondent à des intentions analogues, et méritent à mon avis d'être inclus dans la catégorie que je cherche à définir ici. J'ai mentionné l'année dernière l'œuvre importante de Ceroli, l'un

1 Umberto Bignardi: « Prismo Bile », 230×140 cm. Construction à fonctionnement électrique, avec néon et éléments prismatiques. 1965.
2 Pistoletto: Trois compositions.
3 Rodolfo Arico: « Simultanee ». Détrempe et graphite. 100×70 cm. 1965.
4 Gastone Novelli: « Le toit du monde ». Huile et détrempe sur toile. 135×135 cm. 1961.
5 G. Pascali: Exposition à l'Attico. 1966.

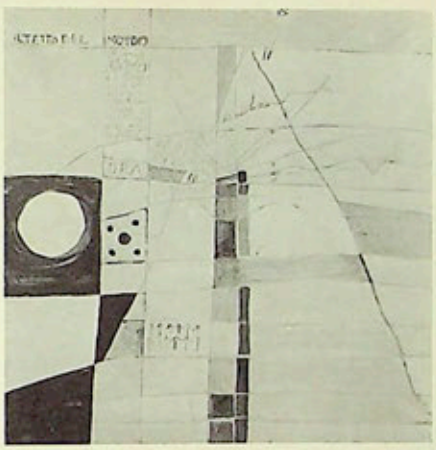
2



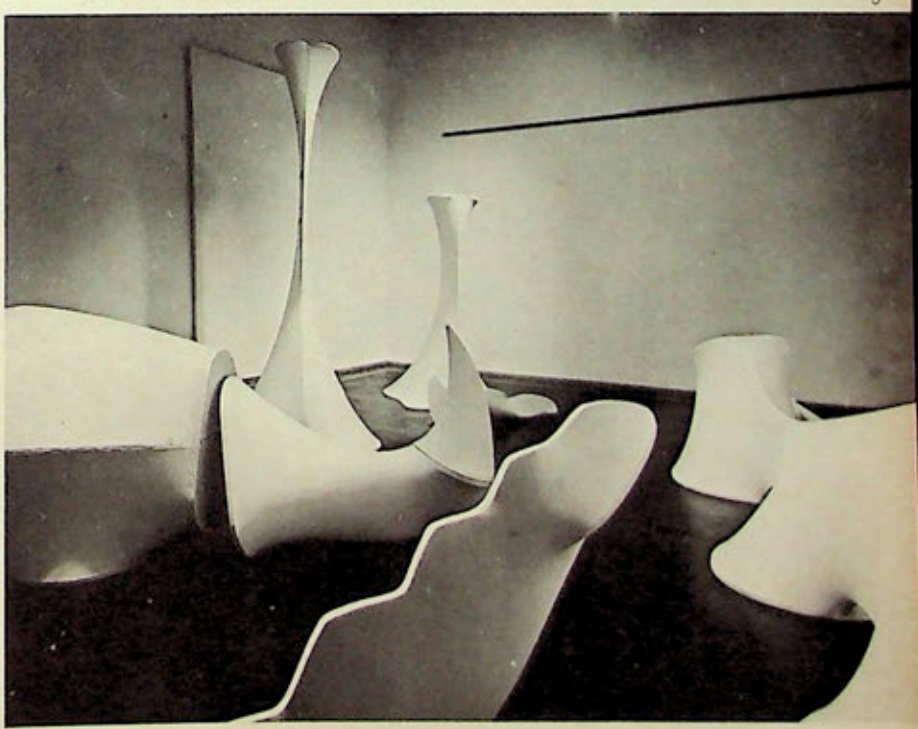
3



4



5



des sculpteurs les plus actifs de la dernière génération romaine. Avec une technique très personnelle, il a réalisé de vastes compositions basées sur l'emploi de silhouettes en bois blanc. Il parvient à « raconter » ainsi les événements les plus variés, de la « Dernière Cène » à la danse moderne (« Piper ») de « l'Escalier » à une représentation de la Révolution chinoise, etc...

Parmi d'autres sculpteurs pour lesquels l'élément narratif et littéraire revêt une certaine importance, on peut citer le Napolitain Perez (dont j'ai parlé à une autre occasion), le Romain Marotta, avec ses figures à la fois anthropomorphes et « mécanomorphes », obtenues par un travail complexe du bois, suivi de l'application de vernis acryliques; ou encore le peintre milanais Pardi, qui a construit récemment de savoureuses compositions à trois dimensions en bois plastifié. Mais c'est surtout dans l'œuvre d'un jeune artiste de Bari, Pino Pascali, que nous sentons le mieux à quel point la sculpture peut, elle aussi, se prêter à une nouvelle interprétation, à partir d'une « clef » littéraire et figurative. Les dernières œuvres de Pascali, exposées à l'Attico, les séries des Dynosaures

1

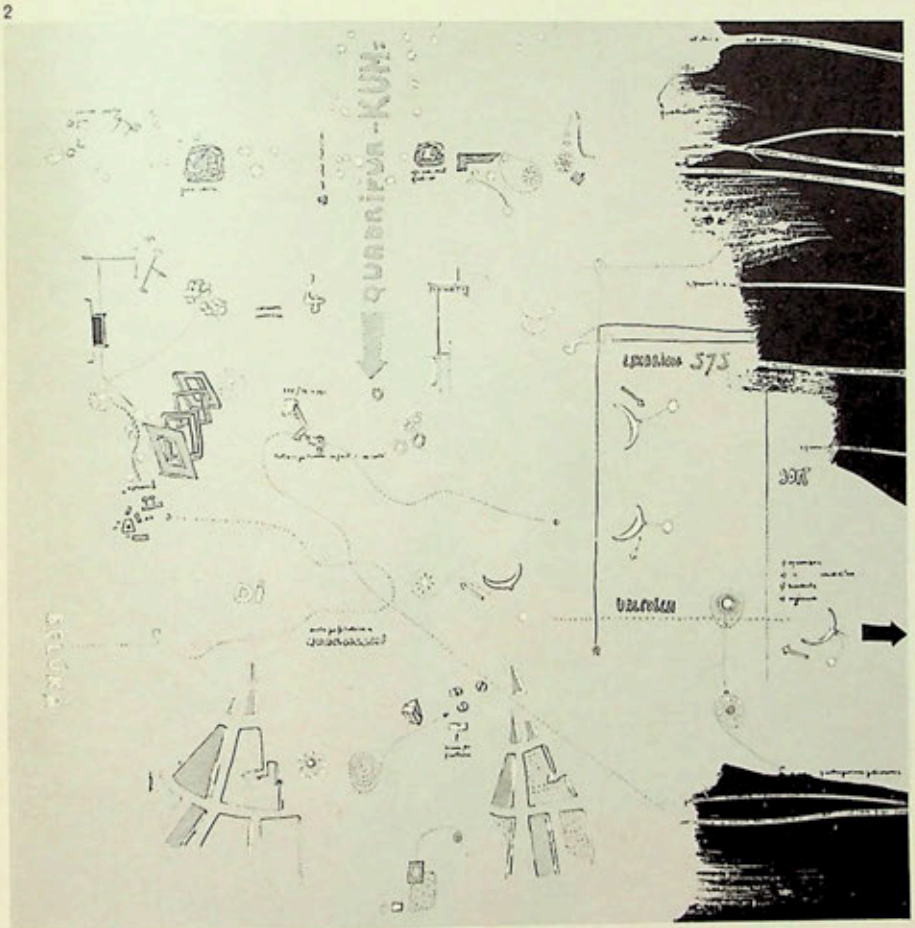
2

par exemple (« le Dynosaure sortant de l'eau », « le Dynosaure se repose ») ou celles de la « Décapitation de la girafe » et de la « Décapitation du rhinocéros » sont d'abord des structures tridimensionnelles insolites, aérées, où la technique de « l'abat-jour » (déjà adoptée par L. Bontecou) a trouvé une application étonnante; mais ce sont aussi d'incroyable « histoire » à travers ces images saisissantes parce que rudimentaires. Pascali a réussi ce que la sculpture moderne réalise rarement: fixer un événement éphémère avec des matériaux éphémères; abolir le « poids » de la pierre et le « poids » de la culture; rester fidèle à un procédé actuel, tout en inventant un langage nouveau où le récit prend sa valeur grâce aux nouveaux signes imaginés par l'artiste.

Il est encore trop tôt pour juger de la qualité et de la durée que peuvent avoir les expériences plastiques et picturales dont nous venons de parler. Une chose me semble certaine: la nécessité, qui s'est affirmée ces derniers temps, par de nombreuses formes de créations artistiques et dans de nombreux pays du monde, d'arriver à un processus d'intégration et d'inter-relation qui permette à chaque artiste de s'attacher à un événement et de retrouver, dans un langage commun, une possibilité accrue d'être compris par un public toujours plus vaste.

1 Pardi: « Sagoma 9 » (Personnage). Email sur bois. 100×100 cm. 1966.
2 Gianfranco Baruchello: « Topo-onomastique étymologique et ses développements possibles ». Mixed media sur aluminium. 35×35 cm.
3 G. E. Simonetti: « Multiverso del Giovane Shandy ».
4 Emilio Tadini: « La Belle Anglaise ». 100×81 cm.

2



3

4

VINCENT LALOUX

ANTIQUAIRE

115, AVENUE LOUISE
BRUXELLES
TÉL. 379944

DRAGON - VENISE 16e SIÈCLE - HAUTEUR: 34,5 CM

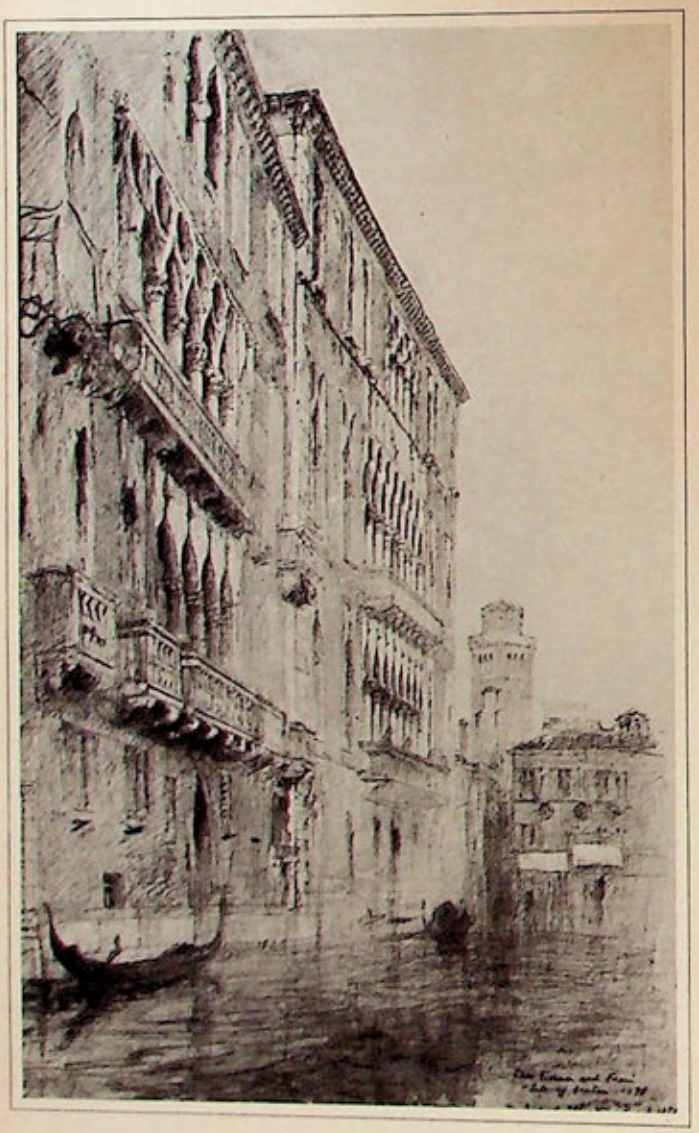
L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

47

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

LE PALAIS BRANDOLINI A VENISE

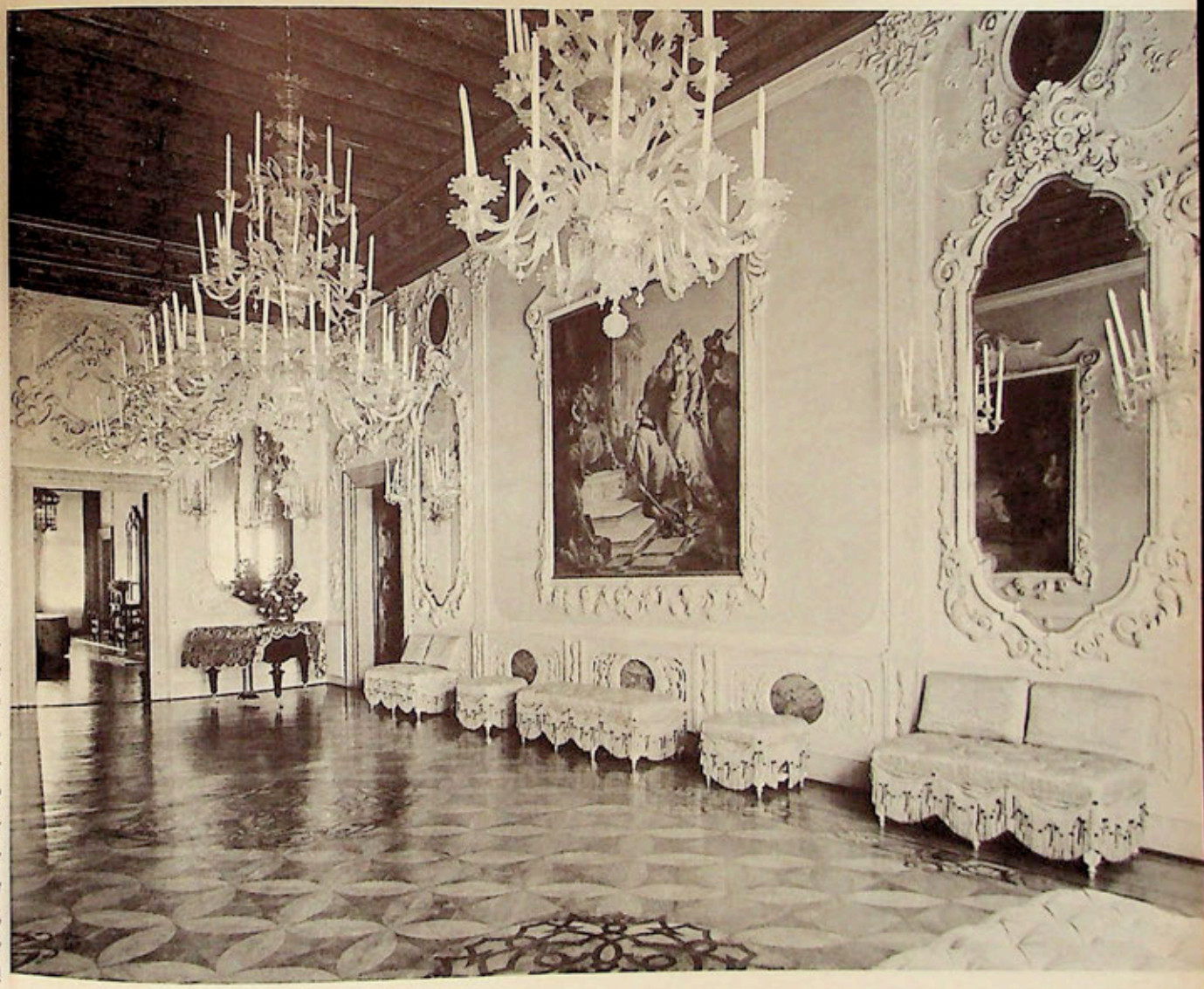


Il fallait un nouveau désastre de «l'alta acqua» pour rappeler que nulle part autant qu'à Venise la permanence du décor ne se mitige d'un frémissement interne, admirablement traduit par la coulée louvoyante des gondoles entre les architectures asymétriques. Cité par Henri Michaux, Koyu le religieux dit : « Dans les palais d'autrefois, on laissait toujours un bâtiment inachevé, obligatoirement. » Cette règle orientale que les Vénitiens, pour leur part, ont apprise au voisinage immédiat de l'eau justifie qu'à chaque printemps Venise renaisse et se déclenche comme un automate gigantesque mais très délicat que l'on remet en marche après une panne.

C'est alors que d'importants messieurs lancent les offensives éternellement recommencées de leurs batailles culturelles mais il est d'autres signes moins voyants auxquels on reconnaît que Venise se réveille et respire. La vie reprend dans les très rares palais qu'une obstination véritablement héroïque maintient dans un état qui n'est ni celui d'un délabrement étudié, ni celui d'une rénovation outrageante.

Au palais Brandolini, la délicatesse et l'intelligence se sont conjuguées pour y parvenir avec un souci de perfection qui ne s'appesantit jamais, qui ne ressemble en aucune façon à un effort, à une rétrospective, à une ostentation ou à un rite. C'est le lieu du raffinement le plus extrême, non seulement du style mais aussi des mœurs, sans rien de la platitude mondaine qui trop souvent l'affadit. Le langage y reste acéré, comme un ultime privilège vénitien et les affectations, ni les outrecuidances n'y résistent. Des images de ce palais à façade gothique, mais dont l'aménagement intérieur est surtout désinvolture rococo, en montrent ici les aspects visibles et suffisant au plaisir de l'œil, sans prétendre pourtant à révéler l'impondérable d'une demeure où Wagner a composé le second acte de «Tristan» et où, aujourd'hui encore, un artiste quelque peu lunaire ne risquerait pas d'être pris ou de se prendre pour une personne déplacée. Robert Lebel

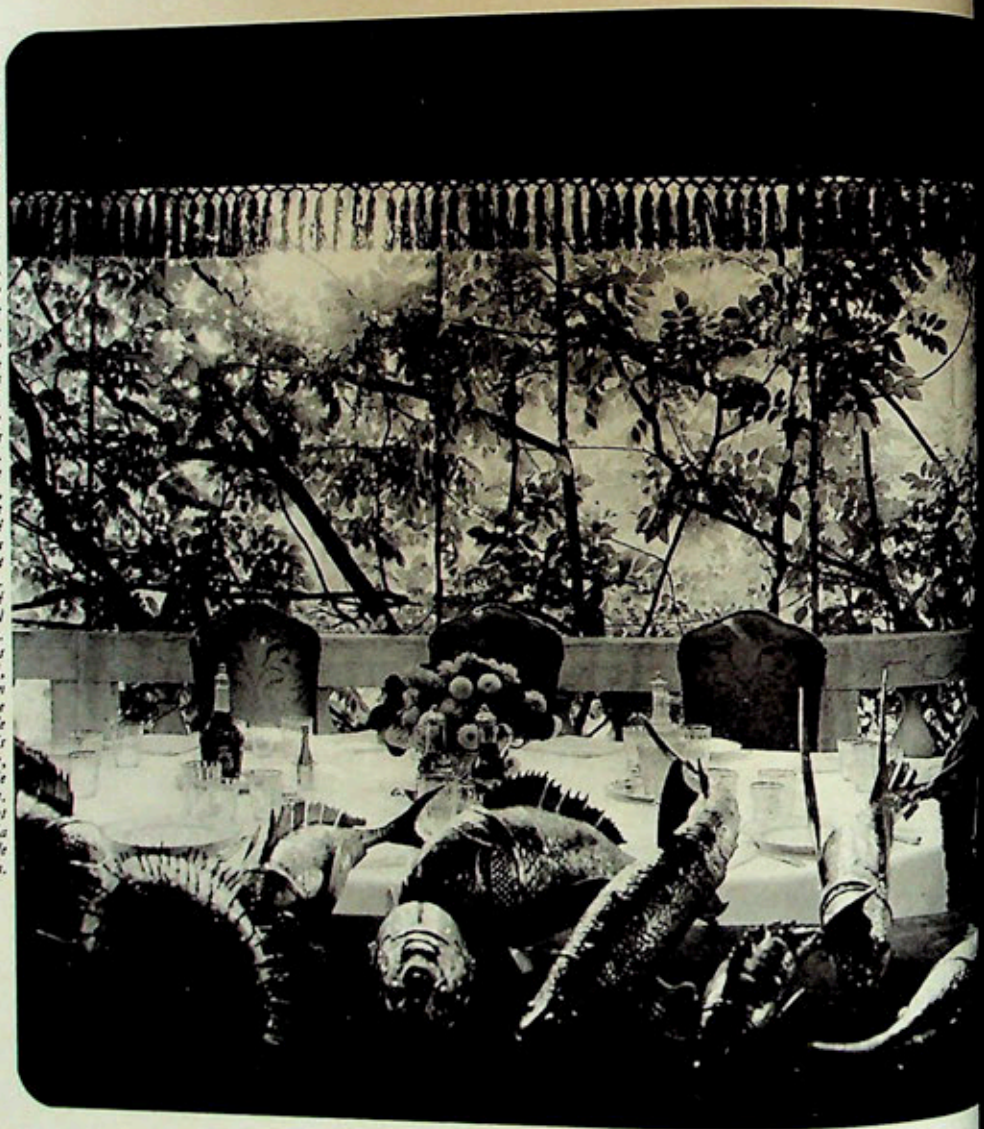
Page ci-contre, le palais Brandolini et la Ca' Foscari, dessinés par Ruskin en 1879. Au fond, le campanile de l'église des Frari. Les Brandolini ont mis vingt ans à installer le palais, à chercher les meubles, à choisir les bibelots et les peintures. C'est l'une des rares demeures vénitiennes qui accueillent, durant l'été, des hôtes de tous les pays du monde. Les réceptions du palais Brandolini sont devenues une tradition parmi les festivités qui ont lieu, tous les deux ans, au moment de la Biennale de Venise.



La galerie d'entrée se termine par un balcon qui donne sur le Grand Canal. Le décor de stuc qui couvre les murs encadre deux tableaux de Zugno provenant du Palais Labia et de grands miroirs dont les reflets ajoutent à la clarté de la pièce. Trois immenses lustres vénitiens pendent du plafond aux poutres peintes. Les banquettes et les tabourets sont tendus de damas jaune avec une frange crème ponctuée de brun. Le parquet est décoré d'une belle marqueterie en différents tons de bois.

En été, les repas sont servis sur le balcon-terrasse ombragé de glycine qui prolonge la salle à manger. Il en est séparé par une vitrine, aménagée dans une baie, qui abrite une collection de poissons en argent provenant d'Espagne et du Portugal. Au premier plan, l'une des tablettes de cette vitrine, avec quelques-unes des plus belles pièces de la collection.

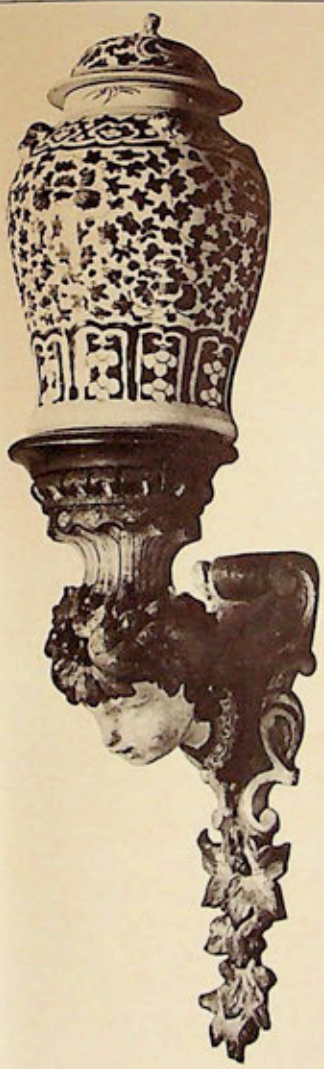
La « chambre hindoue » (page ci-contre) a été installée récemment par le décorateur Renzo Mongiardino, en collaboration étroite avec le comte Brandolini. Très haute de plafond, elle est entièrement tendue d'indiennes anciennes dont les différents lés ont été teints afin d'obtenir un fond beige pâle uniforme. Le tissu a été coupé de manière à former des panneaux dont les motifs se raccordent et qui s'adaptent aux proportions de la chambre. Les bordures ont été, elles aussi, taillées de telle sorte qu'elle dessinent des encadrements réguliers autour de chaque panneau. Les meubles bas, presque tous disposés le long des murs, à la manière orientale, accentuent la hauteur des parois. La natte de paille qui couvre le sol a la même tonalité beige doré que le fond du tissu. Le bois des meubles est également peint en beige et rehaussé d'un décor de fleurs polychromes. En contraste, certains sièges ont été recouverts d'un tissu bleu paon dans lequel ont été également taillés des coussins. Des sofas sont disposés sur trois côtés de la pièce. Dans l'angle qu'on voit ici, une table recouverte d'un tapis indien où brillent de précieux objets de nacre et d'argent. Sur une grande table basse de laque noire, des coquillages incrustés d'or ou de corail. En été, la cheminée, qu'on ne voit pas ici, est remplie de fleurs rouges évoquant des flammes. Des coupes persanes du XVI^e^ siècle servent de cendriers. Un miroir vénitien sur la cheminée et des vases chinois « Famille Noire » complètent la décoration.

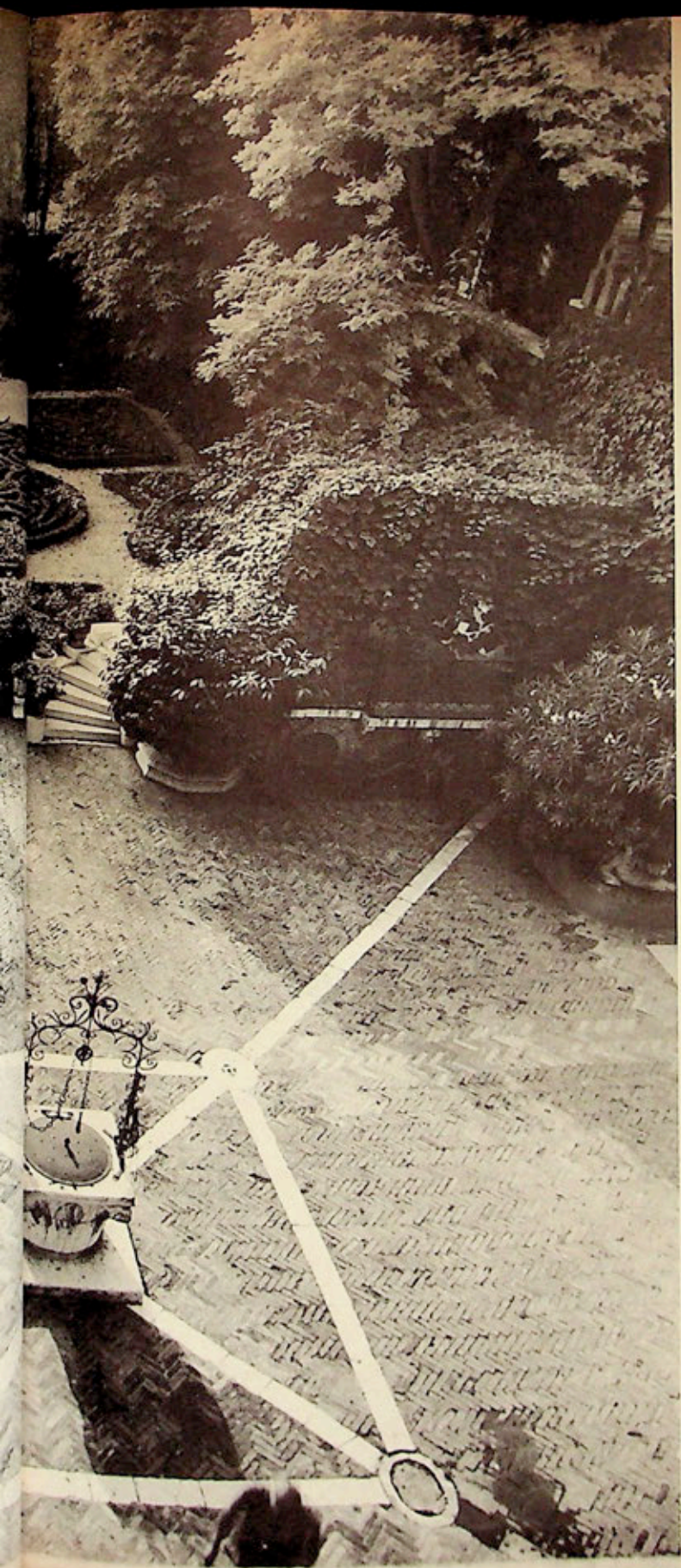


Ci-dessous, un aspect du salon principal. Sur le mur tendu de damas, deux tableaux de Ricci. Fauteuils et canapé Louis XV en bois peint blanc et doré. Au fond, à droite, un curieux meuble vénitien à tiroirs décorés de scènes exotiques. Les fleurs qui forment une immense pyramide blanche et jaune, au fond, viennent de la propriété de campagne des Brandolini, sur la « terra ferma », à une heure de Venise. Un tapis de la Savonnerie couvre le sol. Le plafond de ce salon est orné de stucs peints en camaïeu beige, gris et blanc avec des scènes mythologiques.

Applique vénitienne en bois peint et doré, figurant une tête de chérubin et supportant une potiche chinoise.

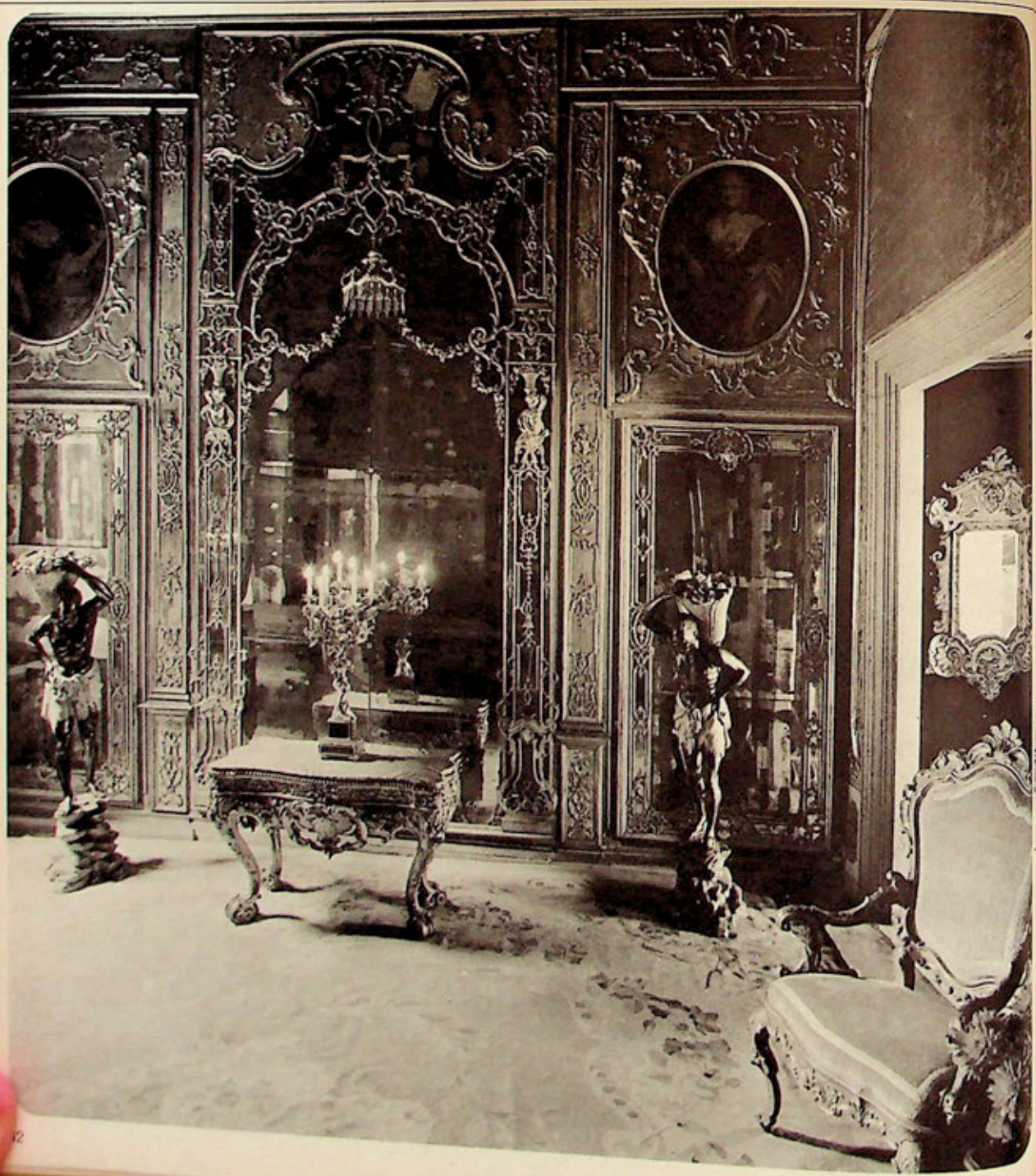
La bibliothèque (page ci-contre) est tapissée d'une soierie grège à dessins chinois qui couvre également le fond des rayonnages. Le comte Brandolini a dessiné lui-même l'escalier à vis que prolonge une galerie desservant le haut de la bibliothèque. A droite et à gauche, deux tapisseries italiennes du XVI^e^. Le long canapé est tendu de velours vert bouteille. Sur le bureau plat, au premier plan, un singe en porcelaine de Saxe dont le pendant n'est pas visible ici. Les fauteuils, le canapé et la banquette sont recouverts de tapisserie. Une haute fenêtre donnant sur le Grand Canal éclaire la pièce. Plafond en bois sculpté peint et doré. Tapis d'Aubusson sur le sol.





La cour intérieure et le jardin du palais Brandolini. Le sol est dallé de pierres et de briques disposées en chevrons à la manière vénitienne. Au-delà, les parterres géométriques entourés de bois taillés ; à la manière italienne, des arbustes à fleurs sont disposés dans des jarres de poterie. Une des joies de Venise sont ces jardins intérieurs totalement invisibles des canaux ou des rues.

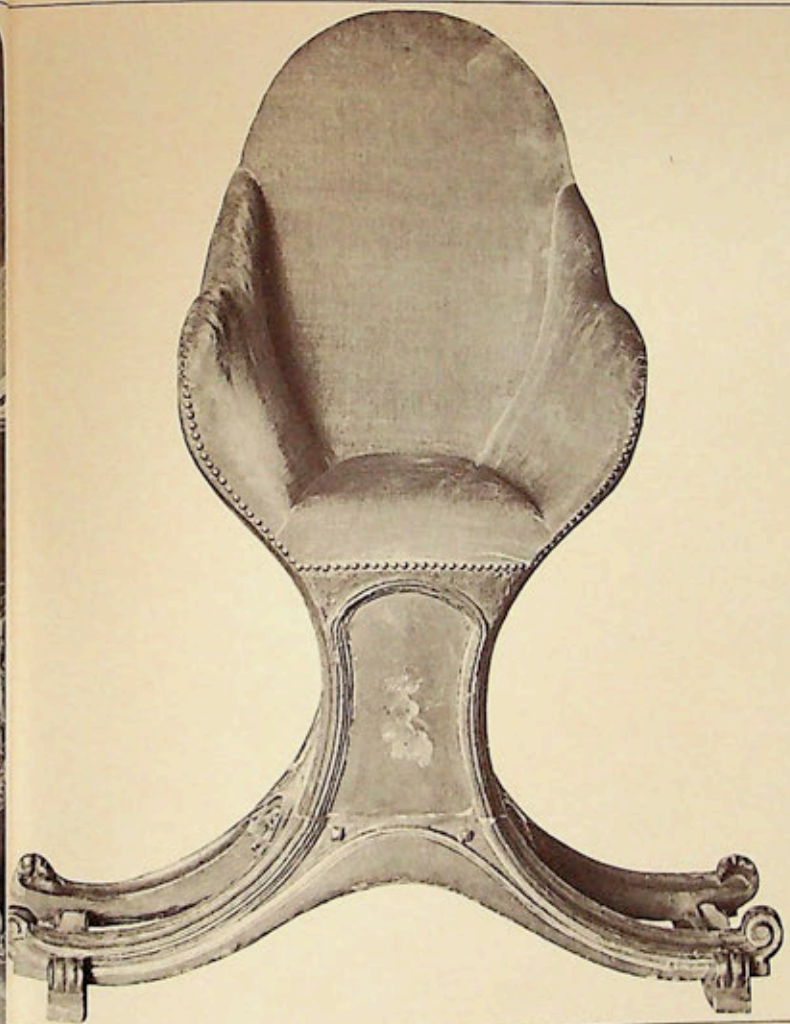
Sur le balcon-terrasse de la salle à manger (voir page 36), l'arrangement des fleurs, apportées de la campagne, dont la maison est toujours pleine.

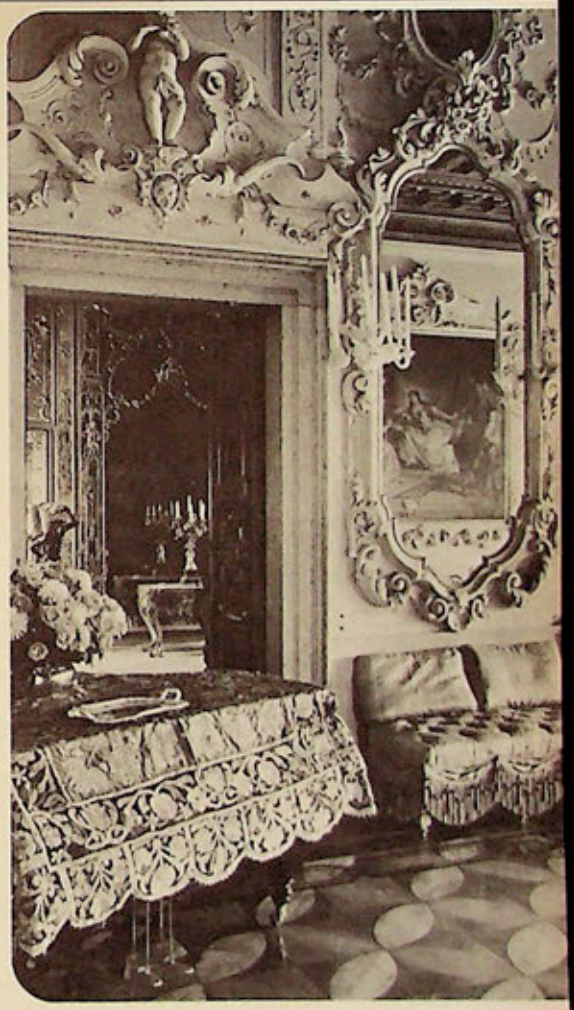


Le second salon (page ci-contre) est décoré de somptueuses boiseries dorées et de miroirs anciens. Au milieu, entre deux figures de « maures » portant des paniers de fruits, une précieuse table vénitienne en bois doré. A droite, un fauteuil vénitien tendu de velours jaune. On aperçoit, dans l'autre salon, le cadre d'argent massif d'un miroir vénitien, contre le mur tendu de velours.

Chaise vénitienne du XVI^e siècle en bois laqué rouge. On ignore la destination exacte de ce curieux siège. Un exemplaire semblable est conservé à la Ca' Rezzonico.

Un angle de la grande galerie, avec le passage vers le salon photographié page ci-contre. Le décor de stuc date probablement du XIX^e siècle.

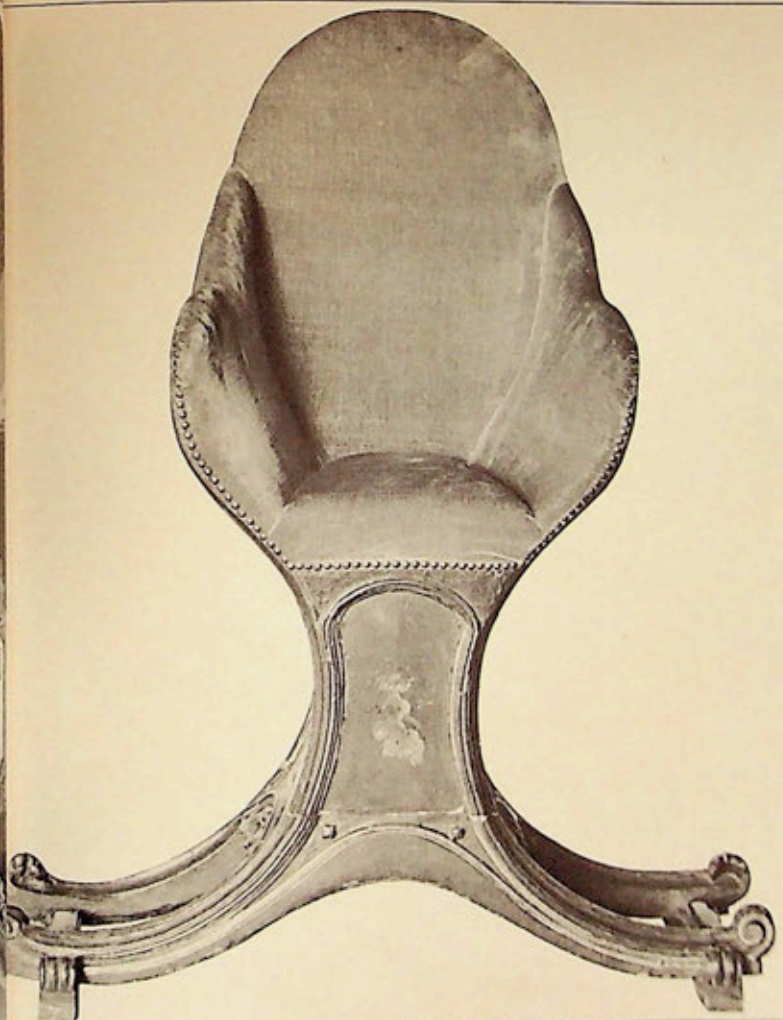




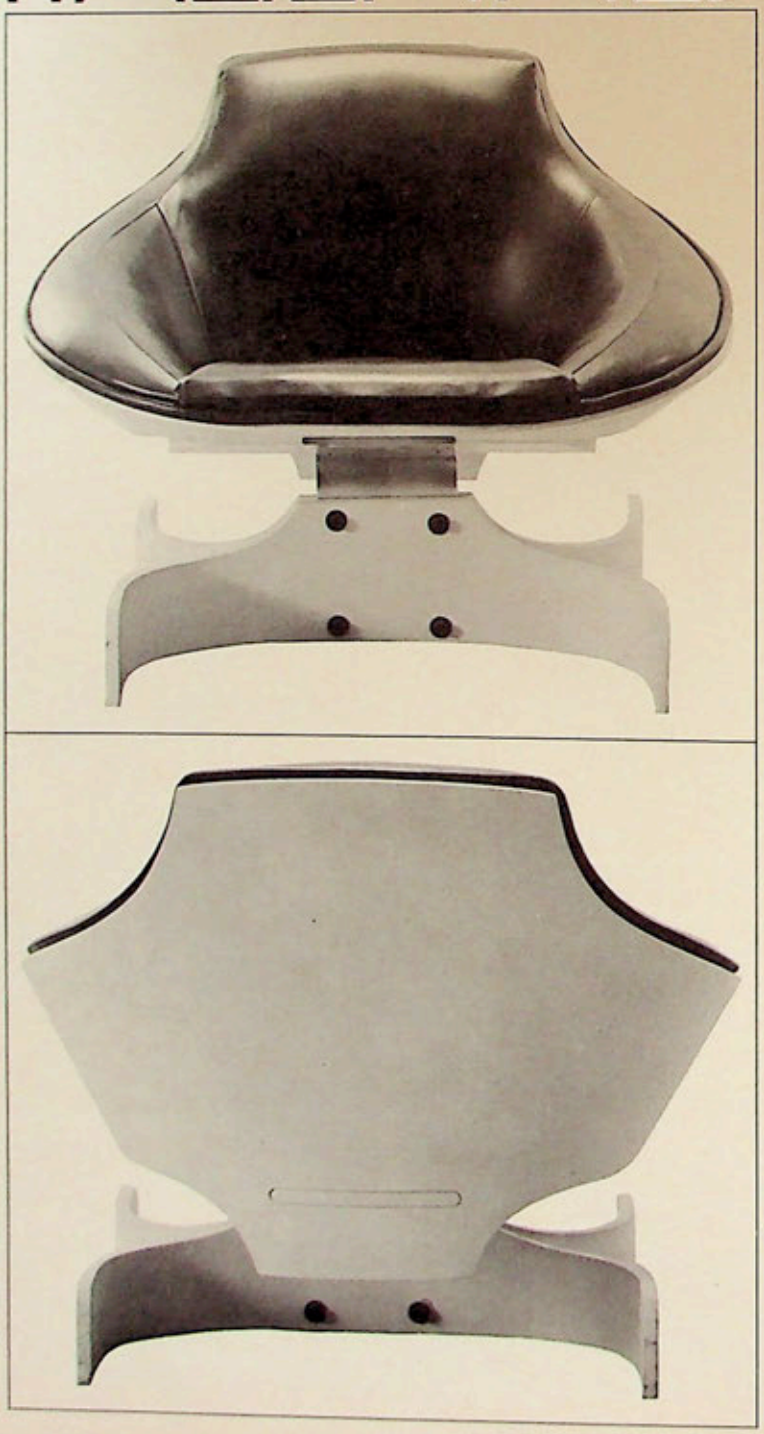
Le second salon (page ci-contre) est décoré de somptueuses boiseries dorées et de miroirs anciens. Au milieu, entre deux figures de « maures » portant des paniers de fruits, une précieuse table vénitienne en bois doré. A droite, un fauteuil vénitien tendu de velours jaune. On aperçoit, dans l'autre salon, le cadre d'argent massif d'un miroir vénitien, contre le mur tendu de velours.

Chaise vénitienne du XVI^e^ siècle en bois laqué rouge. On ignore la destination exacte de ce curieux siège. Un exemplaire semblable est conservé à la Ca'Rezzonico.

Un angle de la grande galerie, avec le passage vers le salon photographié page ci-contre. Le décor de stuc date probablement du XIX^e^ siècle.



IDÉES ITALIENNES

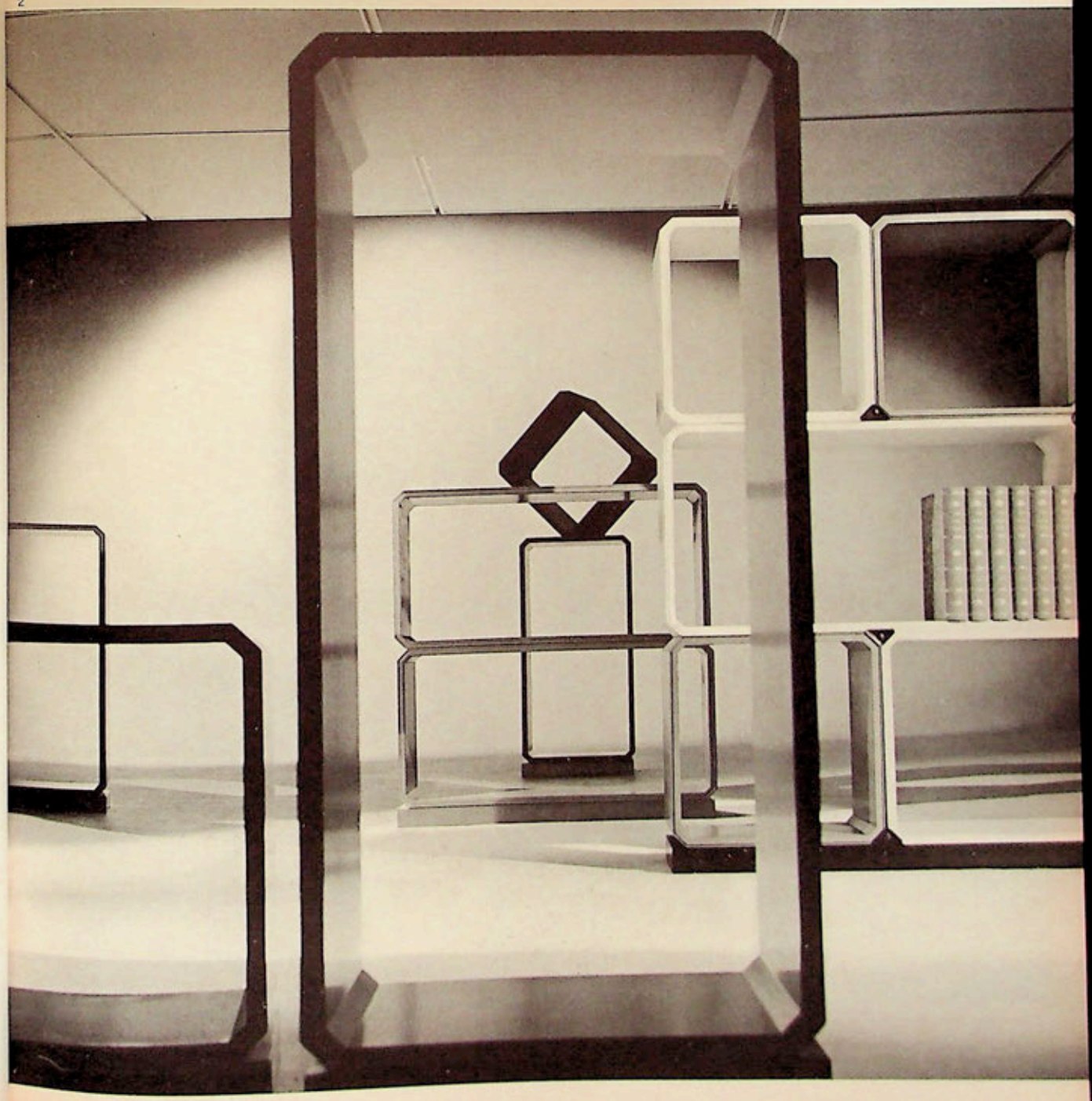


1

1 Deux aspects du fauteuil « Sella 1001 » en contreplaqué courbé, à piétement métallique et garniture de cuir, dessiné par Joe Colombo (Collection Comfort).

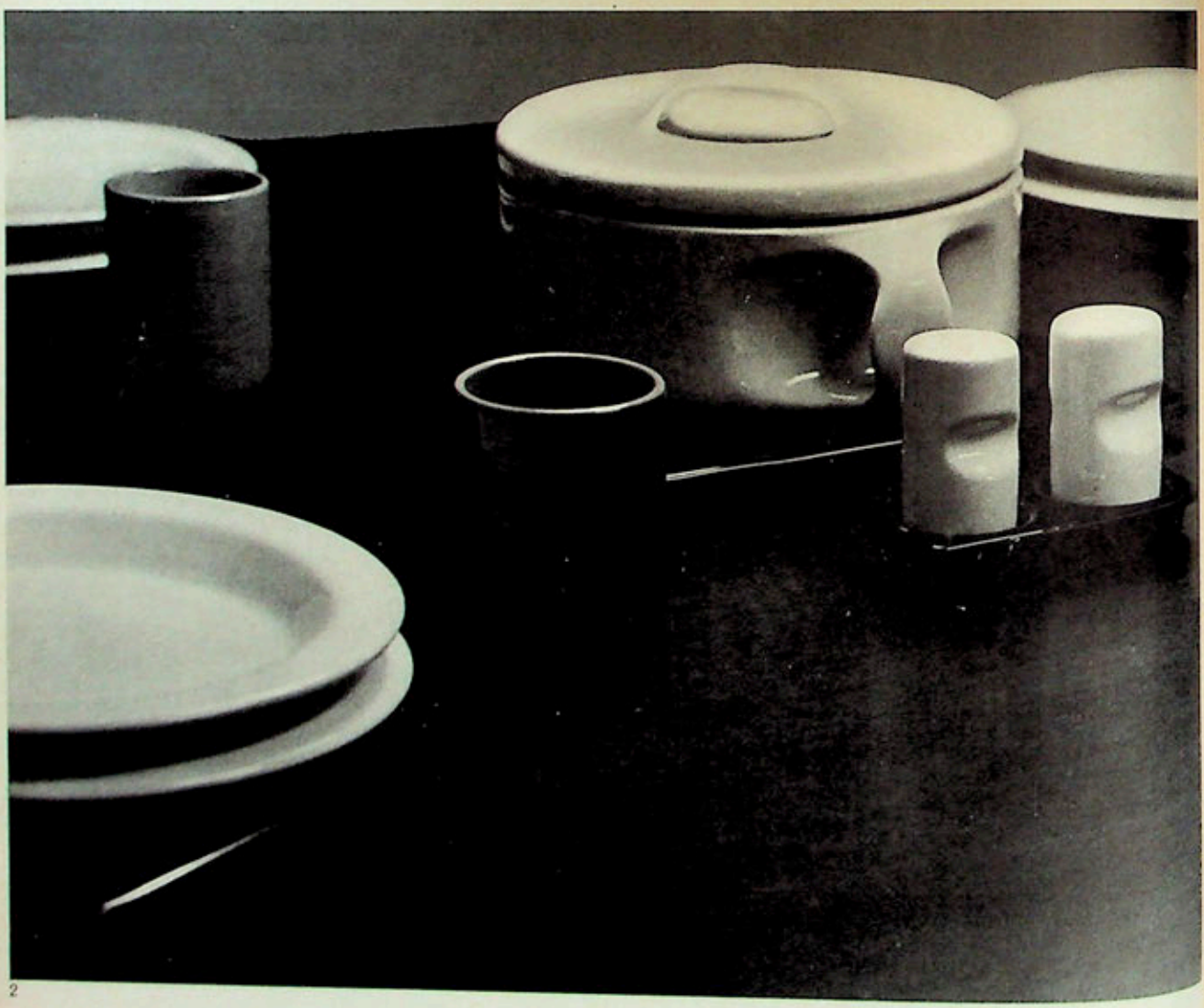
2 La bibliothèque « Vittoria », créée par Tecno, est faite de deux types d'éléments, l'un carré, l'autre rectangulaire, en bois laqué blanc, rouge ou noir. (Dim. 37,5 × 37,5 et 75 × 37,5. Profondeur: 26,5 cm.). Ils peuvent être simplement juxtaposés ou fixés entre eux par des joints d'aluminium anodisés. La conception de ce meuble permet toutes les combinaisons de couleurs et de disposition (horizontale ou verticale). Il peut ainsi trouver sa place dans un bureau, un salon, une salle à manger aussi bien que dans une chambre d'enfant (Diffusion à Paris: Meubles et Fonction).

2



1 Lampe de bureau « Gardone » (Candle. Diffusion à Paris: Meubles et Fonctions), en verre de Murano crème et blanc sur un socle en marbre de Carrare. Haut. 50 cm. Diam. 29 cm.
2 Assiettes, soupière, gobelets et salerons du service « Tondo/Quadro » en faïence vernissée de Franco Bettonica (Gabbianelli. Diffusion à Paris: E. Reuter).
3 La table de chevet-porte-téléphone « Giano vano » est une création d'Emma Schweinberger Gismondi (Artemide. Diffusion à Paris: Mobilier International). Elle est en résine renforcée blanche, rouge ou noire. Haut. 40 cm. Diam. 40 cm.

1



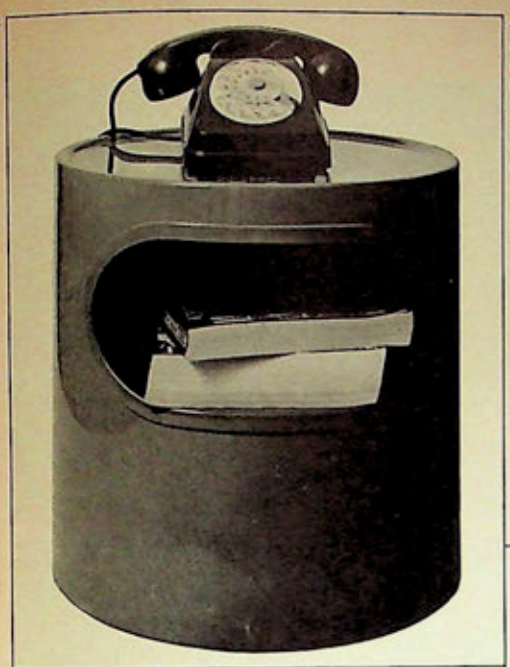
2

3

4

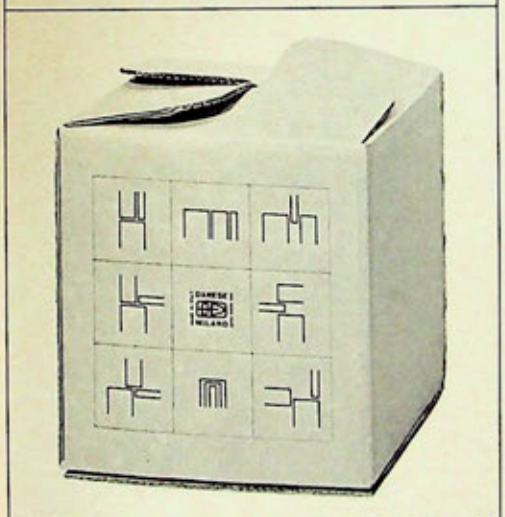
5

3

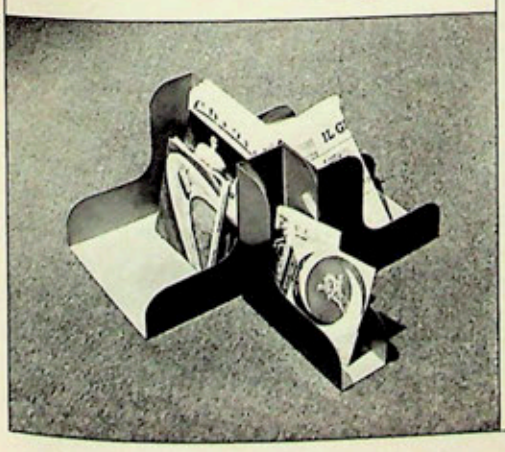


4-5 Créé par Enzo Mari pour Danese, ce porte-revues-porte-disques, fait de trois éléments d'acier émaillé noir ou rouge, est présenté dans un cartonnage également dessiné par Enzo Mari (Diffusion à Paris: Asko).
6 Le « Combi-center » créé par Joe Colombo pour Bernini (Diffusion à Paris: Formes Nouvelles) est conçu comme une tour faite d'éléments divers superposés à volonté sur un piétement à roulettes: porte-revues, tiroirs, coffrage pour télévision ou tourne-disques, bar, rangement vaisselle, etc. Il est en bois avec finitions d'aluminium anodisé et d'acier chromé satiné.

4

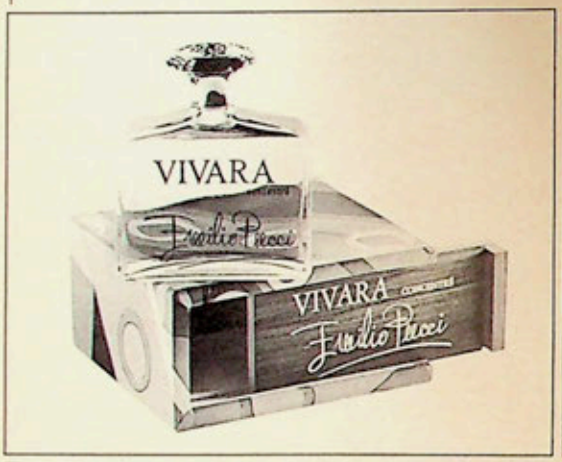


5

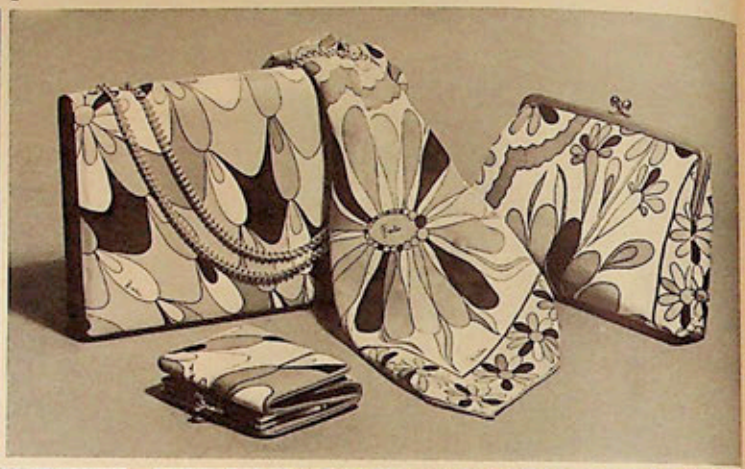


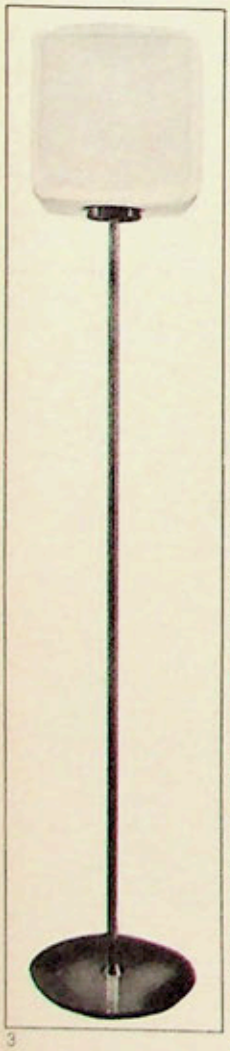
6

1



2





3

4

5

6

5

1 - 2 C'est le dessin de l'un de ses foulards qu'Emilio Pucci a choisi pour décorer le coffret de ses dernières créations, « Vivara concentré » et « Vivara parfum ». Il présente, d'autre part, dans la gamme des « coordonnés », écharpes, sacs, pochettes, porte-billet, un modèle nouveau, le foulard chiffon « Rugiada » et ses compléments qui peuvent être réalisés en velours et en soie.
3 Lampadaire créé par Venini, en opaline blanche ou teintée, sur une tige de cuivre chromé ou poli. Haut. 185 cm.
4 Une toile imprimée de Falconetto: des hortensias mauve, ocre, rose pâle et rose vif sur un fond de feuillage gris-vert.
5 Le motif classique de cette belle toile damassée se détache en gris clair sur un fond blanc. (Rovezzano).
6 Dans une gamme de tons greiges, bruns et roux, une toile de lin au tissage souple et lâche de Fede Cheti.

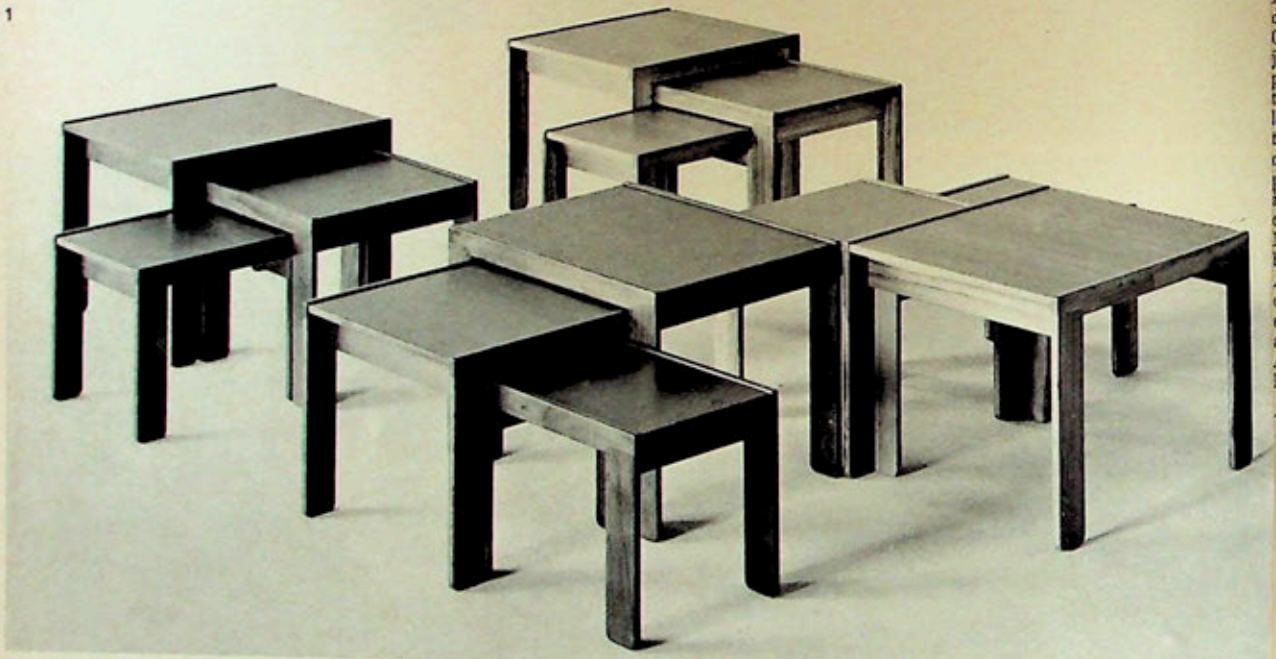
6

1 Tables gigogne en bois naturel dessiné par T. A. Scarpa pour Arflex (Cassina). La ligne basse, le format carré des plateaux offre le maximum de surface « utile » pour un encombrement réduit.

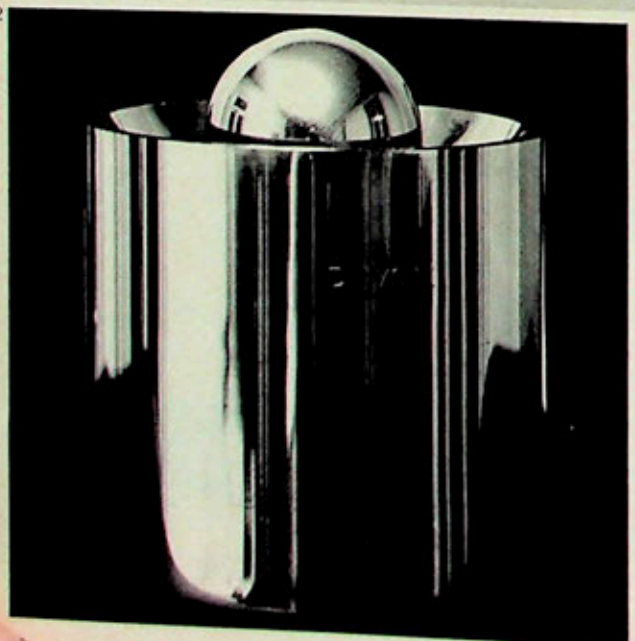
2-3 Presse-papier, ou objet purement décoratif, un cylindre en métal chromé, animé par le mouvement d'une boule qui roule dans la partie supérieure concave (Olivetti).

Vous pourrez voir les plus récentes créations des designers italiens à l'exposition présentée par Domus, sous la direction de G. Ponti, aux Galeries Lafayette, du 11 mars au 1er avril 1967.

1



2



Les tarots enluminés du XV^e siècle

Suite de la page 16

spéculations historiques du meilleur « style troubadour »: on se hâta d'identifier, dans la collection Gaignères, un « jeu de Charles VI » — en fait, des tarots lombards de Lombardie — et le pauvre Gringonneur fut proclamé inventeur des cartes à jouer. Bien plus remarquable est une notice de la Vie du duc de Milan Filippo Maria Visconti, par Pier Candido Decembrio. On y apprend que le duc, grand joueur « aux jours de fête » (quand c'était autorisé), paya 1500 pièces d'or pour un jeu de cartes représentant les dieux et leurs attributs. La somme est fabuleuse, et on ne peut expliquer, sauf hypothèses gratuites, une dépense de cet ordre. Mais le jeu en question fut, lui aussi, « découvert »: il s'agit du paquet dit Trivulzio ou Visconti di Modrone qui, à défaut de dieux et de leurs attributs, a du moins ceci pour lui qu'il a été certainement fait pour Filippo Maria Visconti, comme le prouve une profusion de blasons, devises et emblèmes ; sur l'atout N° 6, les *Amoureux*, il y a aussi le blason de sa femme Marie de Savoie, ce qui permet la datation entre 1428 et 1447 (on précise, pour des raisons de style: après 1440).

Autre prétendu accord d'un jeu avec un document: l'historien et collectionneur Leopoldo Cicognara cita en 1831 un passage de la chronique crémonaise de Bordigallo, suivant lequel le miniaturiste Antoino Cicognara aurait offert en 1484 trois paquets de tarots au cardinal Ascanio Sforza et à ses deux sœurs religieuses. On « reconnut » le jeu du cardinal dans un paquet aujourd'hui partagé entre l'Académie Carrara de Bergame et la Morgan Library de New York (fig. 10 et 13 à 18). L'identification est impossible, d'abord parce que les tarots de Bergame-New York datent au plus tard de 1450, et ensuite parce que la chronique de Bordigallo ne dit pas un mot des tarots. (Leopoldo Cicognara a été probablement victime d'un de ses informateurs crémonais, faussaire notoire.) Mais la ténacité de la légende est remarquable, et elle s'accrocha à un détail: le paquet de Bergame-New York contient quelques figures d'une autre main, postérieure (précisons, parce qu'on les cite toujours mal, que ce sont: Force, Tempérance, Etoile, Lune, Soleil et Monde). Sans doute s'agit-il de cartes commandées pour remplacer les originaux abîmés ou perdus; et c'est à elles qu'on a transféré, comme par l'effet de l'habitude, et la date de 1484 et l'attribution à la personnalité pour le moins fuyante d'Antonio Cicognara — hypothèses, ajoutons-les, gratuites mais non absurdes.

La recherche de correspondances entre documents d'archives et cartes existantes ne renferme plus de grandes promesses; on connaît trop de noms, par exemple des cartiers ferrarais du XV^e siècle, et trop de cartes anonymes. La première lumière qui s'est faite dans ce domaine ne provenait pas des textes. Elle concerne trois paquets de grand format, peints à la main, avec un fond d'or étampé; ils sont certainement du même auteur et portent les blasons, emblèmes et devises des Visconti. L'un, sans doute le plus ancien, est le jeu Trivulzio, celui que l'on croyait payé 1500 pièces d'or par Filippo Maria; pour être précis, il ne s'agit pas de tarots, mais de fragments d'un jeu de *minchiate*. L'autre, le « jeu Brambilla », aujourd'hui à la comtesse Lanza di Mazzanino, est très mutilé et ne compte plus que neuf figures, d'ailleurs de très belle qualité. Le dernier en date (vers 1447?) de loin le plus connu, et le seul qui soit presque complet, est le jeu de Bergame-New York, auquel on tient à attacher le nom d'Antonio Cicognara. La parade du gothique courtois de formule lombarde se déploie sur ces cartes dans toute sa minutieuse extravagance; ces chevaliers aux visages poupins, que l'on s'attend à voir vaincre dans un tournemain des dragons de jeu, ces dames qui leur ressemblent, et ces vieillards sans poids qui pourraient être des enchanteurs, portent tous avec une élégance qui n'est pas de ce monde leurs absurdes costumes brodés et festonnés; cela se passe entre Lancelot et Amadis. L'artiste a été localisé jadis dans l'orbite des Zavattari, fresquistes de la cathédrale de Monza, maîtres médiocres qui à force de dépense et de patience, variant et combinant sans cesse les formules fatiguées d'une splendeur désuète, atteignirent d'incontestables effets décoratifs; mais l'auteur des tarots viscontiens vaut mieux. Ce n'est pas un Pisanello, scrutateur et miroir jusque dans le fantastique; la nature lui est

Le Comité de
LA BIENNALE INTERNATIONALE DES ANTIQUAIRES
vous présente
ses meilleurs vœux, pour la
nouvelle année
ET VOUS INFORME QUE
LA 5e BIENNALE SE TIENDRA A FLORENCE
DU 22 SEPTEMBRE AU 22 OCTOBRE 1967
VILLE DE FLORENCE
EMER

erco D'ALIBERT
studio d'arte roma
10 vicolo dell'orto di napoli, 687448
LICINI - ANGELI - CECCHINI - CEGO - ICARO - KOUNELLIS - LORENZETTI - MORALES - POZZATI - SANFILIPPO - TOLVE

indifférente et il n'a pas de doctrine; c'est un poète de la couleur, et son monde a une consistance que l'on a pu expliquer par l'impact des travaux récents de Masolino et de Paolo Schiavo à Castiglione d'Olona. En 1929, Roberto Longhi a proposé le nom de Bonifacio Bembo.

C'était une belle gageure. L'artiste, célèbre en son temps et bien en Cour, était connu aux historiens par une foule de documents, par des travaux d'équipe où sa part était incertaine, et par deux seuls fragments de fresque, attestés et indiscutés, avec les portraits de Francesco Sforza et de son épouse. Jugeant presque uniquement par le contexte culturel, et guidé par l'intuition de ce qui avait dû se trouver à la place actuellement vide des œuvres documentées, Longhi avança l'hypothèse Bembo pour un triptyque qu'il avait reconstitué et dont la partie centrale est un *Couronnement du Christ et de la Vierge par le Père*, à Crémone. Il y associa immédiatement le « maître des tarots viscontiens ».

Les attributions affluèrent par la brèche ainsi ouverte, et le catalogue de Bonifacio Bembo grandit rapidement, comportant fresques, panneaux, enluminures. Toutes les attributions sérieuses cadraient parfaitement avec l'image du Bonifacio Bembo des documents, — avec sa culture, son itinéraire, les dates de son activité; on identifia sans peine la part qui devait lui incomber dans les travaux d'équipe conservés. Seule la publication récente d'une *Annonciation* du Collège Castiglione, à Pavie, a jeté un trouble: postérieure d'une dizaine d'années aux portraits Sforza qui étaient, jusqu'à Longhi, l'œuvre de référence, elle leur ressemble beaucoup plus qu'à ce que « le Bembo de Longhi » avait fait dans l'intervalle. Faudra-t-il débaptiser ce dernier et reconstituer, comme on l'essaie, l'œuvre du « vrai Bembo »? D'autres solutions peuvent être imaginées, et nous pensons qu'il faudrait les tenter d'abord.

Plus difficile encore est la question du second auteur qui, nous l'avons dit, contribua vers 1480-90 pour quelques cartes au paquet de Bergame-New York. Toesca, en 1912, a distingué les deux mains et proposé, sans doute sous la suggestion de l'évidence documentaire pourtant reconnue fallacieuse, l'attribution du supplément à Antonio Cicognara. On connaît celui-ci comme enlumineur actif à Crémone dans les années '80, et deux panneaux signés de son nom sont datés respectivement de 1480 et 1490. La différence de style et de qualité entre ces panneaux est telle que Longhi a supposé, — avec raison pensons-nous, malgré des voix contraires — qu'il s'agissait d'homonymie. On reconnaît cependant l'un et l'autre Antonio Cicognara, s'ils sont vraiment deux, parmi les fresquistes du Palazzo Schifanoja; et la possibilité de donner à un Cicognara les tarots supplémentaires de Bergame-New York dépend de ce qu'on lui ou leur donne à Schifanoja. Disons pour abréger qu'à notre avis le cartier doit être distingué d'Antonio Cicognara dans toute hypothèse, et qu'on peut grouper autour de lui, sans avancer de nom, un certain nombre de panneaux d'attribution encore incertaine.

Les trois paquets viscontiens sont le sommet, et furent peut-être le prototype, d'une production plus large. Des cartes provenant d'une réplique ancienne et assez fidèle des tarots de Bergame-New York se trouvaient dans le commerce aux Etats-Unis en 1954, et une revue les présenta, avec de belles reproductions qui suffisaient à démentir le texte, comme étant la moitié manquante du paquet de Bergame (alors que cette moitié était depuis longtemps acquise par la Morgan Library); toutes furent attribuées, sur la « preuve » d'un monogramme mal lu, à Antonio Cicognara. Une d'elles, la *Tempérance* du Musée de Montréal, permet de croire que la copie fut exécutée après l'introduction du deuxième auteur du paquet de Bergame (fig. 3).

Les Valets Epées et Deniers du Kestner-Museum de Hanovre, inédits (fig. 7 et 11), appartiennent manifestement au milieu viscontien, mais sont bien éloignés de l'irréalisme des tarots de Bonifacio Bembo. La différence saute aux yeux, ne serait-ce que dans le rapport nouveau entre la figure et la scène où elle se tient. S'il faut proposer un nom, nous hasarderions celui de Benedetto, le frère de Bonifacio Bembo, jugeant surtout par l'analogie avec le paysage alpestre de ses fresques de Torchiara.

Deux cartes du Musée National de Varsovie, publiées par St. Savicka, un Cavalier Deniers et une Dame Coupes, nous reportent un peu en arrière. (fig. 2 et 4). Pas d'emblème ou blason sur le denier, pas d'orfèvrerie de luxe sur la coupe; le niveau est moins élevé, l'exécution plus artisanale. Une comparaison avec la Chapelle de Théodolinde à Monza nous semble montrer que l'on est dans l'ambiance des Zavattari.

Ces quelques exemples parmi les moins connus n'épuisent pas la matière. En dehors du milieu milanais, il y a par exemple les tarots de l'ancienne coll. Figdor, avec les armes des Este et des Anjou de Naples; ou les neuf tarots jadis dans la coll. Goldschmidt, aujourd'hui au Spielkarten-Museum de Bielefeld, œuvre d'un cartier sans doute lombard, mais dont les « couleurs » ne sont pas celles de l'usage italien.

Il importe surtout de souligner que les tarots peints à la main ne relèvent pas tous du monde courtois du gothique international finissant; certains des plus luxueux et des plus soigneusement travaillés lui échappent. Ainsi le jeu dit Charles VI (Paris, Bibl. Nationale) (voir pages 12 et 13) n'a rien de l'élégance des cartes de Bonifacio Bembo. Aucune allusion politique, aucun signe héraldique; sur les atouts qui en sont habituellement porteurs (les *Amoureux*, le *Char*) de simples ornements les remplacent. Même l'*Empereur* est sans aigle, et sa couronne ne ressemble à rien de connu (fig. 8). Malgré le fond d'or étampé, on a l'impression d'un art simple, presque populaire, peu en rapport avec les nouveautés de l'heure; la datation, dans le 3e quart du siècle, est permise surtout par le costume. Les cartes xylographiques, attestées à Venise dès 1441, étaient déjà répandues, et l'artiste, sans doute un Italien du N.-E., n'a pas pu s'empêcher de s'en souvenir.

Il arriva d'ailleurs effectivement que l'on se servit de cartes gravées sur bois pour en faire des jeux de luxe, en les couvrant d'épaisses couches de couleur et du fond d'or étampé de tradition. C'est le cas des huit figures de la coll. Rothschild à Paris (fig. 6 et 9) et du Cavalier d'Epées du Musée de Bassano, qui appartient au même paquet. Il n'est pas étonnant qu'on se soit trompé sur leur nature, mais un peu plus difficile à comprendre qu'on ait pu les donner à l'habituelle « école de Bonifacio Bembo » à laquelle ils ne ressemblent guère. Faute de vérification sur place, nous ne savons pas si les tarots de Castello Ursino, (Catania, Museo Civico), qui furent justement rapprochés des tarots de Rothschild — après avoir été données, sans hésitation, à Bonifacio Bembo lui-même — sont eux aussi des xylographies coloriées; nous n'en serions pas étonnés. On connaît des gravures sur bois assez proches de ces cartes peintes, et on a même la preuve que des graveurs italiens copièrent, peu après le milieu du siècle, des xylographies allemandes de ce type. Le fait curieux que les Cavaliers Rothschild sont en réalité des Saint Georges tuant des dragons laisse penser que le cartier prenait son modèle un peu n'importe où, et l'étrange iconographie de la *Tempérance* de Catania, une femme nue emportée par un cerf (le Désir?) pendant qu'elle met de l'eau dans son vin, semble encore attester des sources étrangères au domaine des cartes à jouer.

Tout ce groupe, xylographié ou non (on doit y ajouter probablement les tarots de la Bibliothèque de Turin, endommagés par l'incendie), s'oppose entièrement au groupe courtois de Bonifacio Bembo. Stylistiquement, c'est une évidence qui se passe de commentaire; ajoutons qu'en un sens la destination même des cartes et la conception du jeu semblent différentes dans les deux cas, même si comme le prouvent les fonds d'or, il s'agit toujours d'une clientèle fastueuse. Les cartes du second groupe ne comportent en général pas d'allusions, ni personnelles ni politiques; l'absence de devises et de blasons les rendait anonymes. Mais pour les grands seigneurs des sociétés courtoises, l'allusion et l'actualité plus souvent présentes dans les cartes de type Bembo, étaient précisément un des premiers charmes du jeu.

Très tôt, dès 1453-1457, un jeu « politique » de cartes ordinaires fut gravé pour la Cour de Hongrie; les couleurs étaient des États, et les valeurs des charges de Cour, — il y eut ainsi, par exemple, le Chapelain d'Empire, le Chancelier de Hongrie, le Fauconnier de Bohême... Un demi-siècle plus tard les commentaires de Viti aux tarots allégoriques de Boiardo nous apprennent que le premier amusement, après la distribution des cartes, consistait à se les montrer pour trouver des correspondances entre les « mains » et les personnes des joueurs ou joueuses. Tout à la fin du XVIe siècle, un recueil de jeux d'une Académie siennoise (source, d'ailleurs, des Précieuses de France) mentionne une variante insipide de tarots moralisés, où il fallait donner à chaque personne présente le nom d'un atout de tarots et expliquer pourquoi il lui convenait. Dans les sociétés très exclusives, les jeux trop anonymes, qu'un nouvel introduit pouvait aussi bien jouer, n'étaient pas toujours les plus recherchés.

Or dans l'Italie du Quattrocento, rien n'était plus exclusif, les cercles humanistes exceptés, que les Cours de Milan et de Ferrare, les deux centres des tarots de luxe. Les seigneurs et les dames y vivaient une perpétuelle comédie — les prénoms empruntés aux romans chevaleresques étaient la mode à Ferrare — et on faisait des amusements fastueux, comme de beaux costumes, une sorte de devoir. Le décor du « Schifanoja » (Sans-souci), avec les dieux, les astres et surtout les plaisirs et les jours des habitants, était typique et se retrouvait dans les grandes demeures du Milanais; l'important, aux yeux du public, était chaque fois la représentation « au vif » du maître de maison et des siens pendant la chasse, la danse, les jeux de paume. A Schifanoja, un portraitiste spécialisé, au demeurant un bâtard des Este, eut à retoucher les têtes des gentilshommes représentés, et il faut noter que le portrait passait dans ces milieux pour le genre le plus noble de la peinture. Les instructions de 1456-1458 pour la décoration du château viscontien de Pavie, demandant des portraits fidèles même pour les chiens et chevaux du prince, sont une fête pour l'imagination et presque pour les yeux, à défaut des fresques perdues; le programme comporte des Planètes et des jeux, et l'exécution fut confiée, comme par hasard, à Bonifacio Bembo. Le Castello Castiglione de Masnago conserve les restes d'un décor du même Bembo sur le même sujet — on y voit aussi des joueurs de cartes — l'exemple classique, la suite des Jeux du Palais Borromeo culmine, comme on sait, dans la fameuse scène du tarot (voir fig 1).

Quand cet élément personnel et allusif se perdit, les cartes eurent beau rester luxueuses, « le jeu » dans tous les sens du mot, n'était plus le même. On s'achemina, avec d'ailleurs de très attachantes rechutes, vers l'instrument anonyme de nos après-midis de bridge.

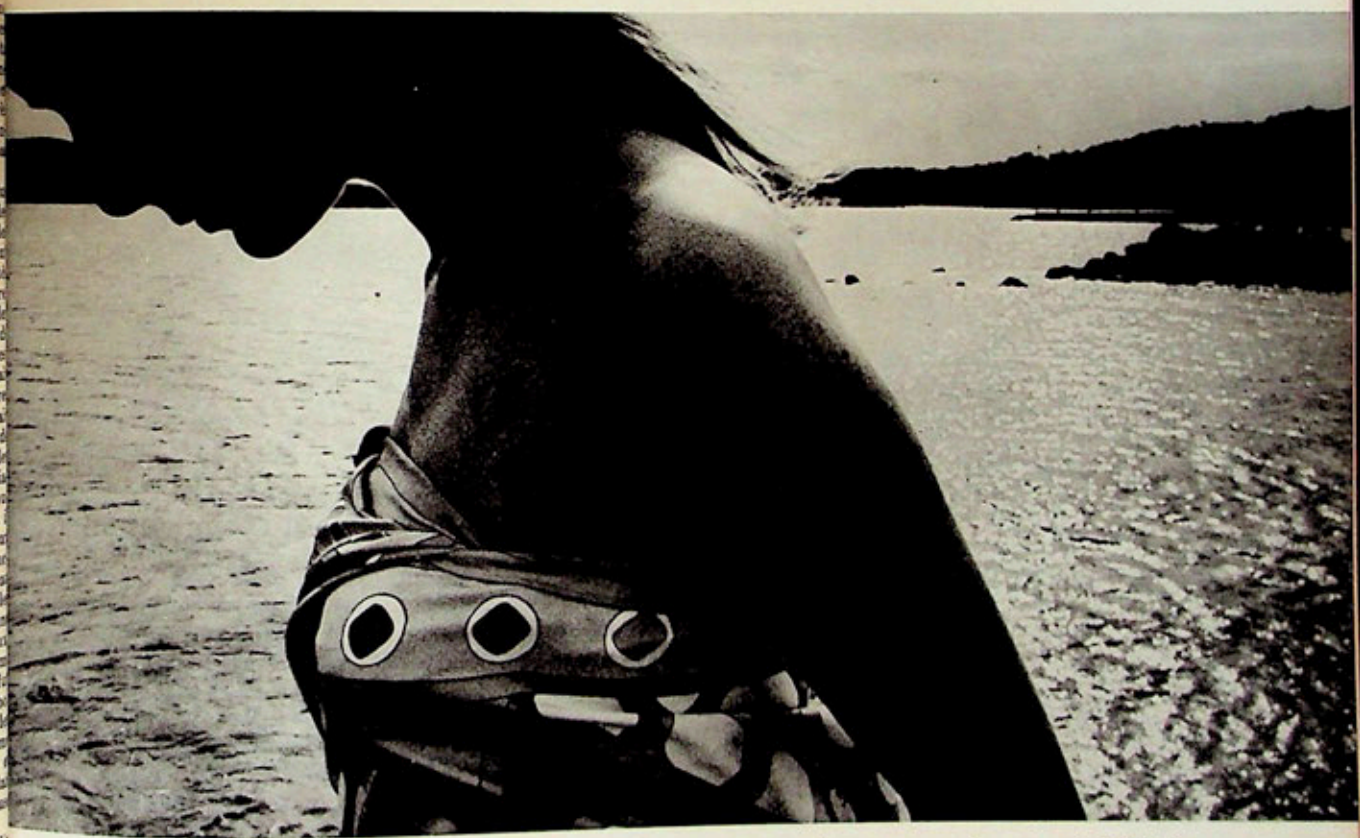
Si vous voulez en savoir davantage

L'ouvrage monumental d'Henri-René d'Allemagne, Les Cartes à jouer du XIVe au XXe siècle, *2 vol., Paris 1906, est encore très précieux, grâce entre autres à ses illustrations. W. L. Schreiber,* Die Aeltesten Spielkarten, *Strasbourg 1937, a été publié après la mort de l'auteur, en un certain désordre et à l'aide de fiches qui n'étaient pas toutes à jour; c'est néanmoins une mine d'informations et une synthèse intelligente et rigoureuse.*

Emilio Pucci

a créé pour vous son premier parfum :

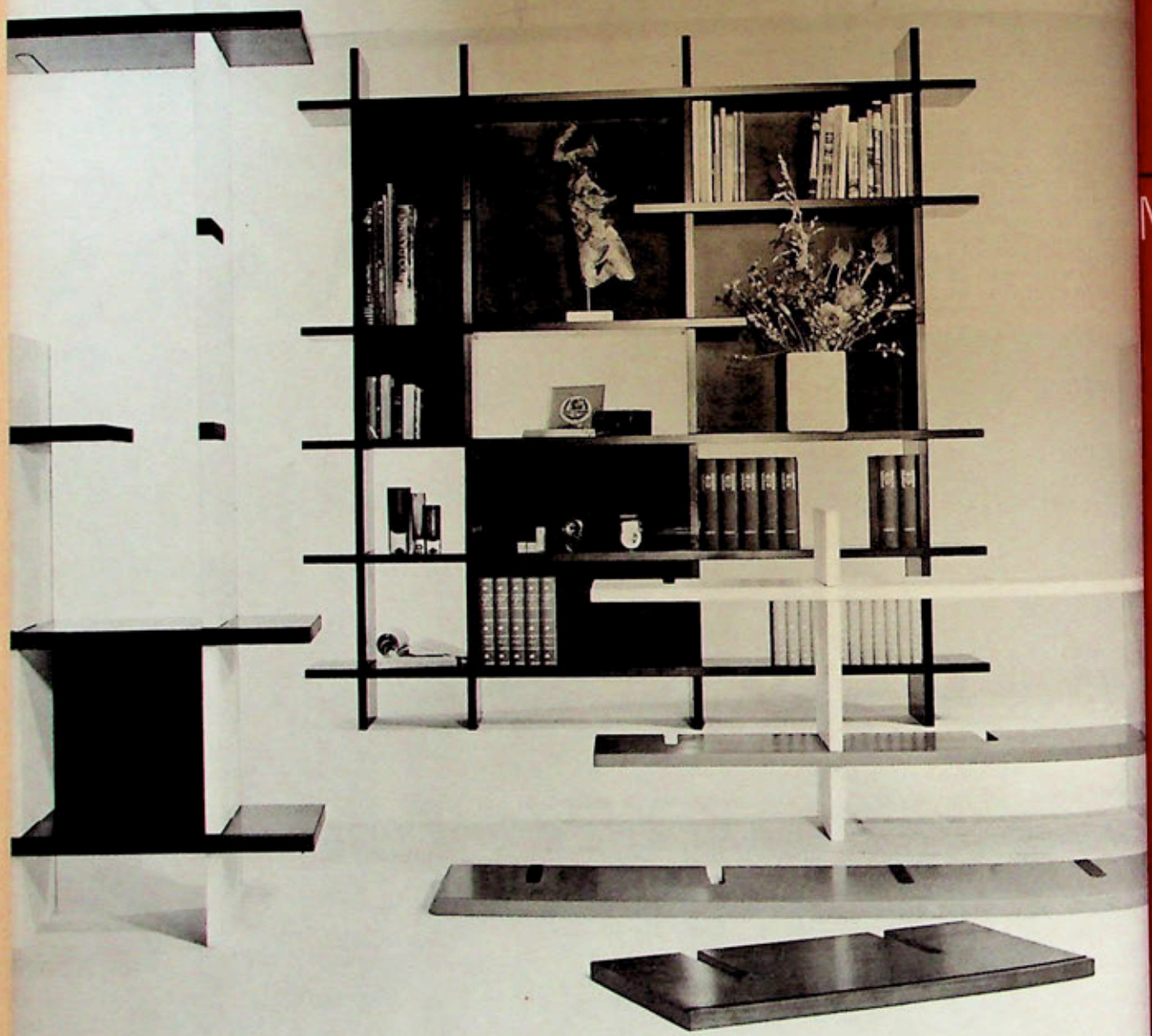
VIVARA



un soupçon de Vivara... et c'est toujours l'été

Vivara,
le nouveau parfum d'Emilio Pucci

4, R. DE CASTIGLIONE - PARIS 1er - 37, R. JEAN GOUJON - PARIS 8e



libreria DOMINO design architetto Eugenio Ge

Tecno

mobili e forniture per arredamento Milano via Bigli 22

ITALIE

CATANIA	il Quadrante	via Umberto 301/a
NAPOLI	il Quadrante	piazza dei Martiri 15
PALERMO	il Quadrante	via Notarbartolo 1
TORINO	il Quadrante	via S. Teresa 15
BARI	Arredamenti Misura	via A. Gimma 7
BOLOGNA	Gabbia Arredamenti	via S. Stefano 1
BRESCIA	Stile	via Mantova 36
CUNEO	Cattero	via 28 Aprile 2
FERRARA	Levi	via del Saraceno 20
NOVARA	Piantanida	corso Vercelli 94
PARMA	Gabbia Arredamenti	Baganzolino
PAVIA	Bonini	Strada Nuova 129
PIACENZA	Mancini	galleria Cavour 26
TRENTO	Arstile	via San Pietro 27

SUISSE

BERN	Form + Raum	Belpstrasse 14
BIEL-BIENNE	Schenk Interieur	Laendtestrasse 47
GENÈVE	Marcel Blondel	16 rue de la Cité

FRANCE

METZ	Tecno France	31 bd St. Symphorien
PARIS	Meubles et Fonction	135 bd Raspail
AVIGNON	L D A	31 rue Bonneterie
GRENOBLE	Pierres et Bois	2 square des Postes
LYON	Lambert Béal	13 rue de la République
MARSEILLE	Grégoire	89 rue Breteuil
METZ	Art Fonctionnel	22 rue Wilson
NANCY	A. Benoit	15, place Stanislas
TOULOUSE	Galvani	7 rue Pharaon
TROYES	Galerie de la Tour	rue Juvénal des Ursins

BELGIQUE

ANTWERPEN	Senecau	123 Turnhoutsebaan
ANTWERPEN	Tosbosch	46/a Huidevetterstraat
BRUXELLES	Baucher Feron	108 av. Louise
GENT	Verbeke	14 Volderstraat
LIEGE	Ballegeer	23 quai De Gaulle
BRUGGE	Kunstwerkhuizen Claeys	1 Zonnekenneers
OOSTENDE	Kunstwerkhuizen Claeys	10 Oosthelling
PROVEN	Top Mouton	67 Statiestraat

PAYS-BAS

AMSTERDAM	Tecno Benelux	987 Prinsengracht
AMSTERDAM	Metz & Co.	Keizersgracht 455
AMSTERDAM	Pander & Zonen	Kalverstraat 71
ARNHEM	Artistyl	Rijnstraat 5/6
DEN HAAG	Metz & Co.	Hoogstraat 10/16
DEN HAAG	Pander & Zonen	Wagenstraat 3
GRONINGEN	Ottevangers	Brugstraat 11
HAARLEM	Baja	Gasthuisvest 5
ROTTERDAM	Eckhart	Lijnbaan 79
UTRECHT	Bij Den Doom	Oudkerkhof 31
BUSSUM	Den Bouvrie	Brinklaan 109
ENSCHEDE	Platvoet	Oldenzaalsestraat 53

LUXEMBOURG

LUXEMBOURG	Domus	19/21 avenue Monterey

ALGÉRIE

ALGER	Magazin Pilote	10 rue Abane Rambdane

L'ŒIL

NUMÉRO SPÉCIAL : ARCHITECTURE ET URBANISME AU XX^{e} SIÈCLE

Dupire Publicité - Paris

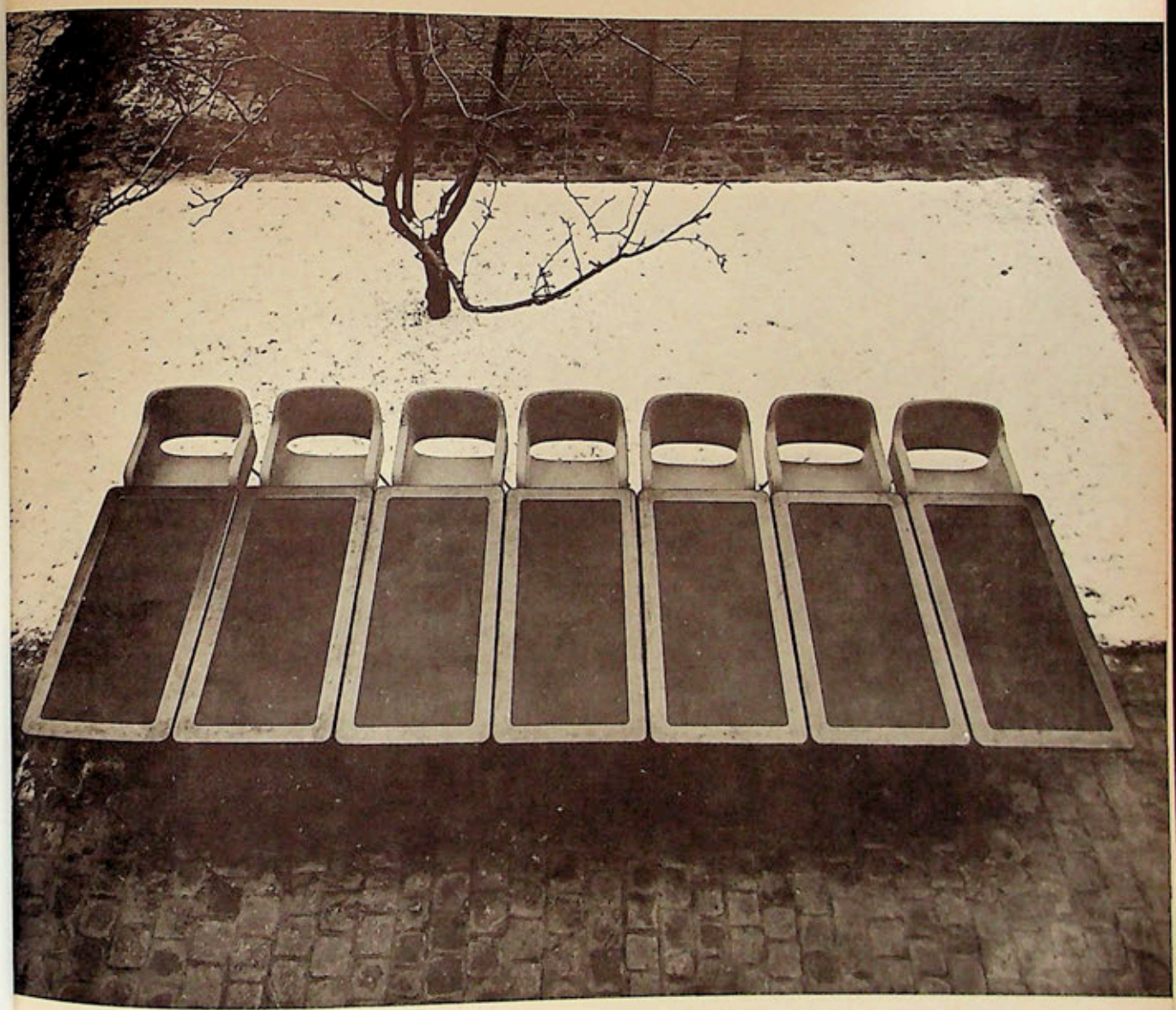
alpha international

sous tous les angles par la liberté et la nouveauté de son style, ce fauteuil symbolise l'esprit d'Alpha International. Sous tous les angles, Alpha International ○ crée et fabrique des sièges et du mobilier ○ se charge de l'architecture intérieure et de la décoration générale ○ étudie et réalise des aménagements d'esprit contemporain ○ "personnalise" le cadre de la vie professionnelle ○ réalise le décor de votre existence. Sous tous les angles, technique et esthétique, Alpha International envisagera votre problème d'installation, petit ou vaste, et lui apportera une solution heureuse.

Alpha International. 1 Place des Victoires Paris 1er. Téléphone 236.12.87

Asko-France

Mobilier contemporain pour l'aménagement
d'entreprises et de collectivités



ASKO FRANCE
197, Boulevard Saint-Germain, Paris 7e
Téléphone 548 46-21 et 90-54

S.A. ASKO-FINNTERNATIONAL N. V.
15, rue de la Chapelle - Bruxelles 1 - Belgique
Téléphone 11-38-38

ASKO GmbH
Neumarkt 1b - 5 Cologne - Allemagne
Téléphone 23-51-12

Designer Ch. Gevers

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	FÉVRIER 1967	NUMÉRO 146

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Clarence John Laughlin: pages 2 à 9
Pierre Joly Vera Cardot: pages 10, 11, 12, 15 à 19 et 27 à 31 – Ezra Stoller: pages 20 à 25
Marc Lavrillier: pages 40 à 45
J. L. Rauzier: pages 46 et 49

Photographies en couleurs
Maurice Smith: page de couverture
Pierre Joly Vera Cardot: pages 13, 14 et 26
Ezra Stoller: page 25 – Bernard Lassus,
Marc Lavrillier: pages 47 et 48

Notre couverture
Réalisation de Philip Hartley. Photopraphie de Maurice Smith.

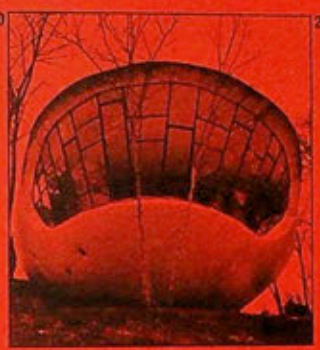
Notre prochain numéro
Peintures et dessins vénitiens du XVIII^e^ siècle · Les conquêtes d'un empereur de Chine · Delacroix et la duchesse Colonna · Y a-t-il une avant-garde soviétique?

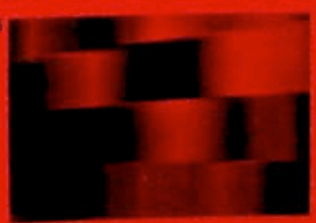
Abonnements
France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 930.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80 —; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 Belgique, 100 francs Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 American Fantastica, par Clarence John Laughlin
10 Un inventeur de formes, par Pierre Joly
20 Un nouveau musée à New York, par Marcel Breuer
26 A Nevers, béton béni, par François Loyer
32 Jean Faugeron: réalisations et projets
40 Paris gratte-ciel,
par Martin van Treeck et François Loyer
46 Couleurs et différentiation visuelle,
par M. G. de La Coste-Messelière





AMERICAN FANTASTICA

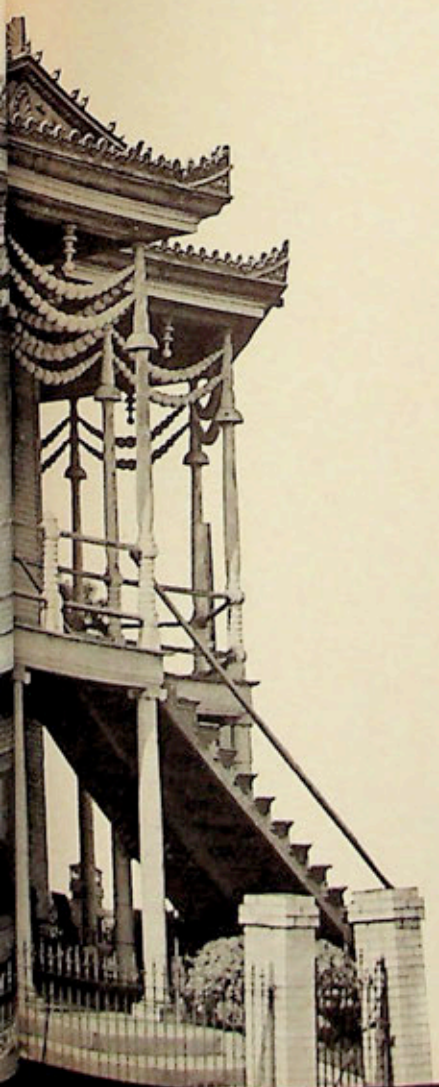
C'est ainsi qu'on désigne aux Etats-Unis les édifices de plus en plus rares qui témoignent encore des divagations architecturales du siècle dernier ☆☆☆

Texte et photographies de Clarence John Laughlin

Rechercher les édifices insolites et souvent inconnus de l'époque victorienne ou du début du XX[e] siècle aux Etats-Unis est peut-être le meilleur moyen de découvrir les goûts et les aspirations de certains Américains d'alors. Beaucoup de ces architectures sont une source d'étonnement pour l'œil et un aliment pour l'imagination. Elles nous montrent aussi comment leurs propriétaires avaient cherché à résoudre les problèmes propres à chaque région, ceux du climat par exemple. Mais elles nous révèlent surtout quelque chose de ce qui se passait en eux, leurs besoins secrets, leurs aspirations.

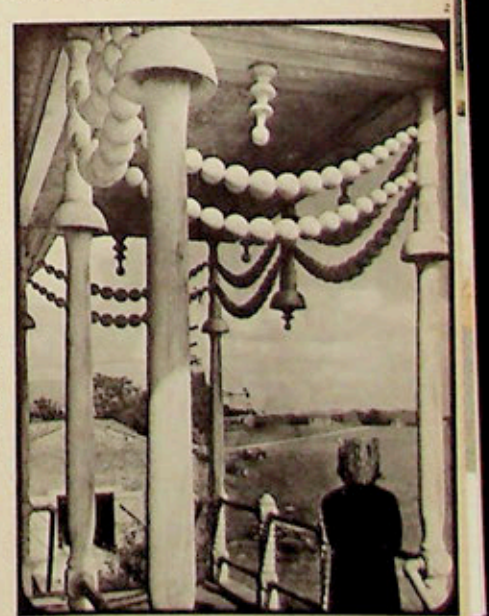
Dans bien des cas, ces maisons ont été dessinées et construites, sans le secours d'aucun architecte, par les propriétaires eux-mêmes. C'étaient souvent d'anciens capitaines de navire, qui aimaient et connaissaient le bois. En dépit de leurs outrances, ces bâtisseurs de l'époque victorienne ont pressenti la véritable signification du « décor », la valeur architecturale du contraste des formes et l'importance psychologique de la fantaisie ornementale.

Souvent pour ceux qui édifiaient ces maisons, il ne s'agissait pas seulement de créer un abri mais de rendre la vie quotidienne plus chaleureuse. Ces qualités d'imagination sont précisément celles dont nous avons besoin afin de rendre une certaine humanité à nos habitations, et d'échapper à notre société mécanisée. Heureusement, les pulsions profondes qui diversifient les individus et qui les poussent à modeler le monde extérieur à leur image, ne sont pas mortes. Les documents que nous montrons ici prouvent qu'elles étaient extrêmement vivantes à la fin du XIX[e] siècle.



1 Cette surprenante maison octogonale, « The Doullut House », à la Nouvelle-Orléans, a été construite en 1905 par le capitaine Milton Doullut, ancien pilote sur le Mississipi, avec l'aide de son fils Paul et d'un assistant noir. Le capitaine Doullut, qui avait construit des bateaux pour le gouvernement américain pendant la Première Guerre Mondiale et possédait lui-même plusieurs remorqueurs, a transposé dans sa maison son amour pour le fleuve et les superbes navires fluviaux à roues de sa jeunesse. La maison s'élève au bord du Mississipi et l'ancien capitaine avait construit sur le toit la réplique d'un poste de pilotage d'où il pouvait suivre les évolutions des bateaux sur le fleuve qu'il aimait tant.

2 Détail de la maison Doullut, avec ses galeries ressemblant à un pont de navire. Les plafonds doublés de feuilles d'étain peintes en bleu ciel contrastent avec les minces silhouettes blanches des colonnes de bois. Des boules enfilées sur des cordes, suspendues entre ces colonnes, dessinent des festons qui s'agitent au vent et donnent l'impression que la maison bouge.

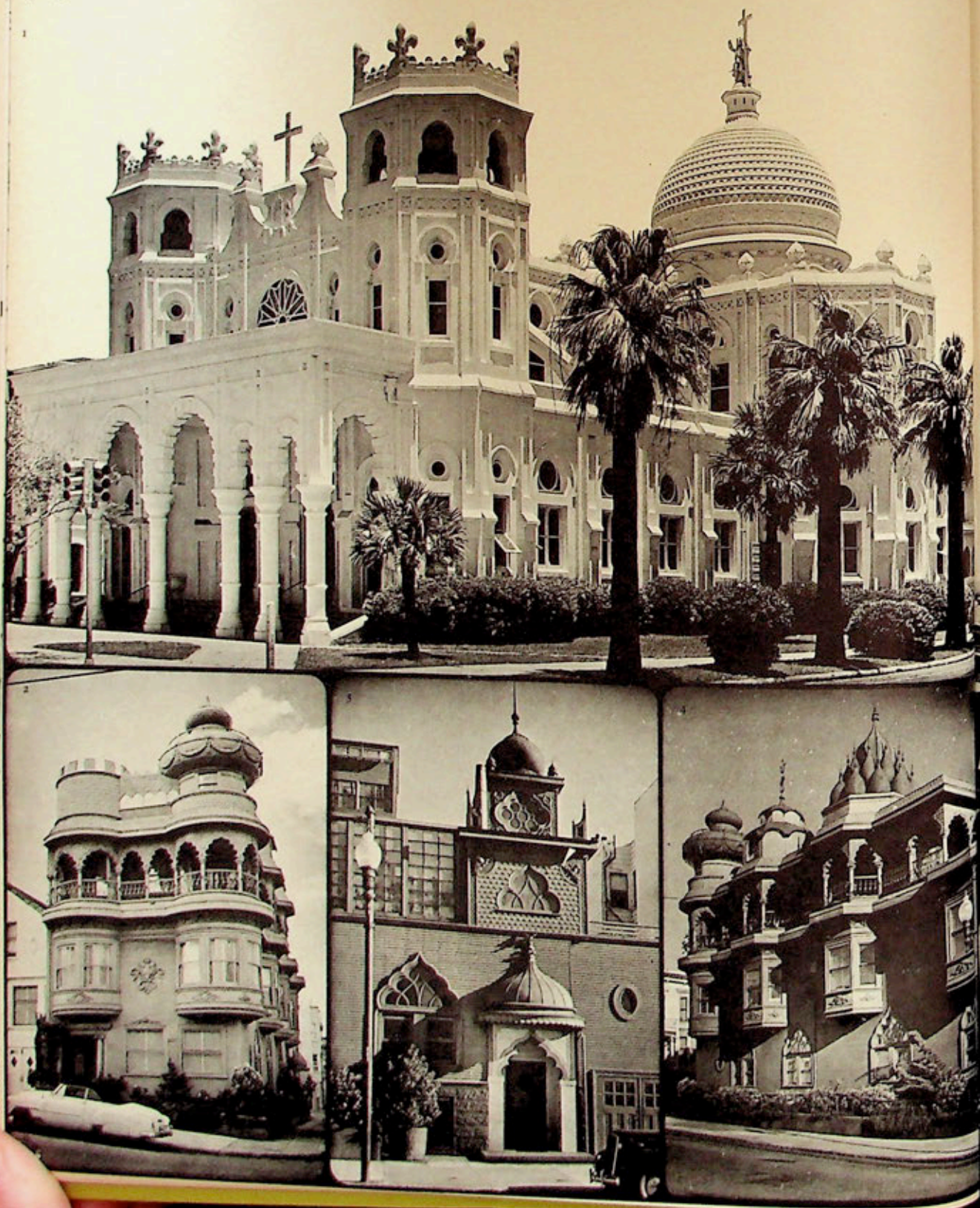


2

4

1 A Galveston (Texas), on voit encore un grand nombre de maisons de bois au décor d'inspiration exotique, construites à la fin du XIX[e] siècle, quand la ville était un port florissant. Elles représentent une certaine forme d'architecture navale chère à leurs propriétaires — généralement d'anciens capitaines de la marine fluviale — et reflètent en même temps le goût pour le style mauresque, qui connaissait alors une « renaissance » spectaculaire. La « Sealy House », que nous montrons ici, passe pour avoir été construite en 1887. Le détail reproduit page ci-contre montre la manière ingénieuse dont le bois était utilisé pour enclore ou définir l'espace dans des variations multiples de formes et de surfaces. De jolies têtes sculptées couronnent le sommet des pilastres. 2 Détail de la galerie du rez-de-chaussée: la dentelure d'une arcade encadre la fine perspective des autres arcades. 3 L'angle de la maison, avec ses galeries de bois traduit le goût du « mauresque mississipien ». Malgré une inspiration européenne indiscutable il y a dans ce genre de fantaisie un caractère proprement original et américain. Ces galeries, qui sont l'un des charmes de Galveston, dérivent à la fois de l'architecture des bateaux qui sillonnaient le fleuve et d'une version purement locale du goût pour le mauresque. 4 Cette vue d'ensemble de la maison montre le contraste entre les entrelacs des galeries ajourées et la masse pleine de la maison elle-même.

1 L'église catholique du Sacré-Cœur à Galveston est la plus ancienne église de la ville. Avec les réminiscences mauresques de ses arabesques blanches, elle constitue la suprême expression de l'architecture victorienne au Texas. En Amérique, l'architecture de cette époque avait un caractère imaginatif beaucoup plus marqué qu'en Angleterre. Alors que l'énorme fleur de lys couronnant le parapet et les autres éléments décoratifs paraissent disproportionnés au premier abord, ils sont en fait curieusement accordés à l'éclatante végétation tropicale et au soleil éblouissant de Galveston. 2-4 En Californie voisinent les sectes religieuses les plus diverses et les plus aberrantes. Certaines ont pour siège des édifices aussi extravagants que le temple Vedanta de San Francisco. Au bas de la page, à gauche, la façade du bâtiment, avec ses deux tours, l'une couronnée de créneaux très britanniques, l'autre d'un turb... hindou, reliées par un étrange pare-soleil. P... bas, un cartouche sculpté, dans le style ... XVIII[e] français. Au centre, l'autre extrémité ... temple: les influences arabes et persanes comp... tent le pot-pourri architectural de l'éd... L'ouverture curieusement sévère de la fen... ovale, à droite, est celle du garage ajouté p... tard. A droite, une autre vue du temple, m...

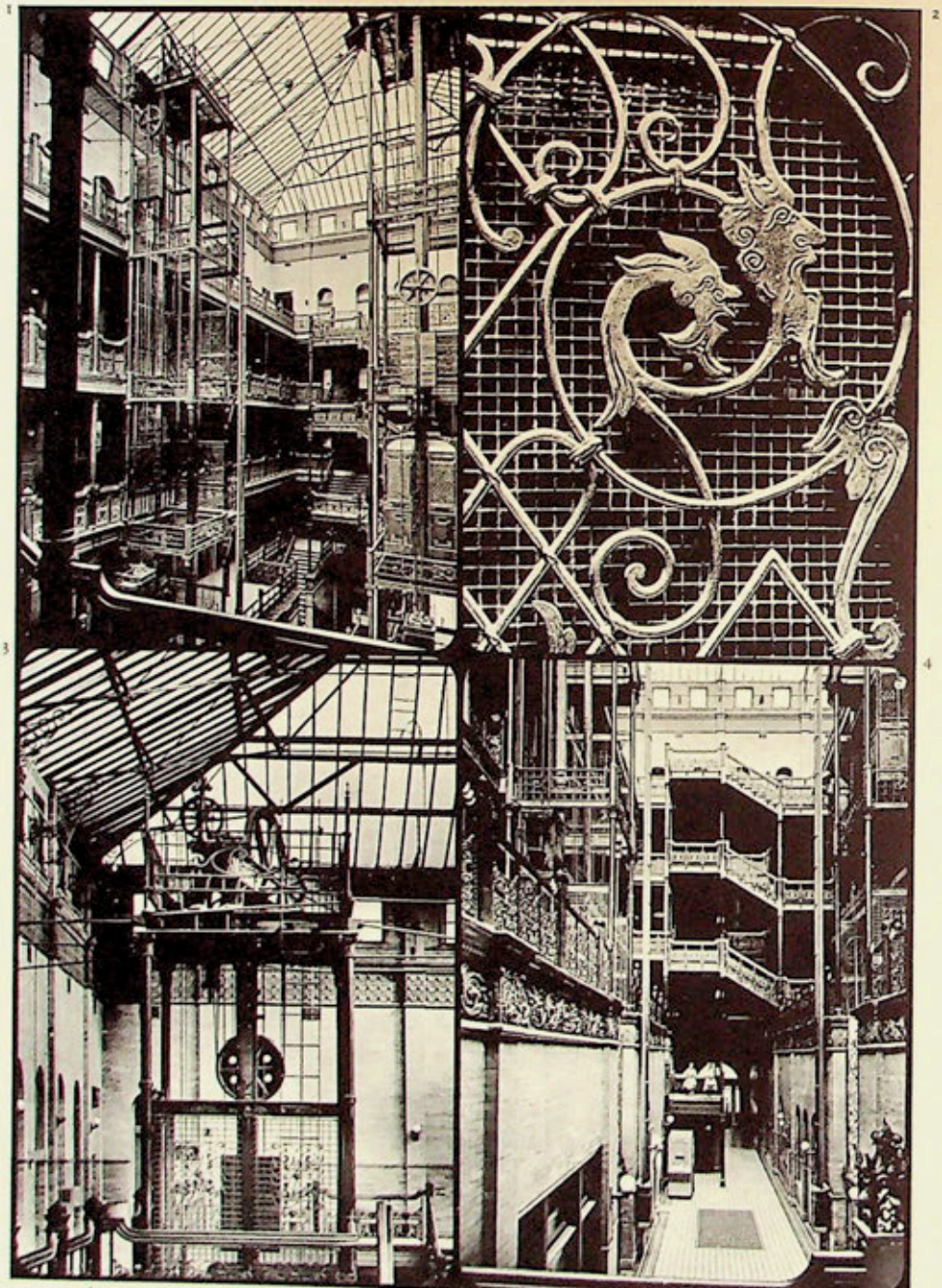


trant l'agglomérat de styles qui s'y rencontrent. Le bâtiment, dont la première pierre fut posée en 1905, fut le premier sanctuaire hindou construit aux États-Unis. L'architecte a évidemment travaillé en liaison étroite avec Vivekananda, fondateur de cette branche du Vedanta. Il fallait que l'architecture reflète le caractère universel du Vedanta. C'est ce qui explique le style victorien des fenêtres du rez-de-chaussée, l'inspiration mauresque de l'étage, le bouillonnement des coupoles byzantines au-dessus, le caractère « russe » de la tour d'angle, les créneaux « anglais », et finalement, le trident de Shiva couronnant le belvédère central.

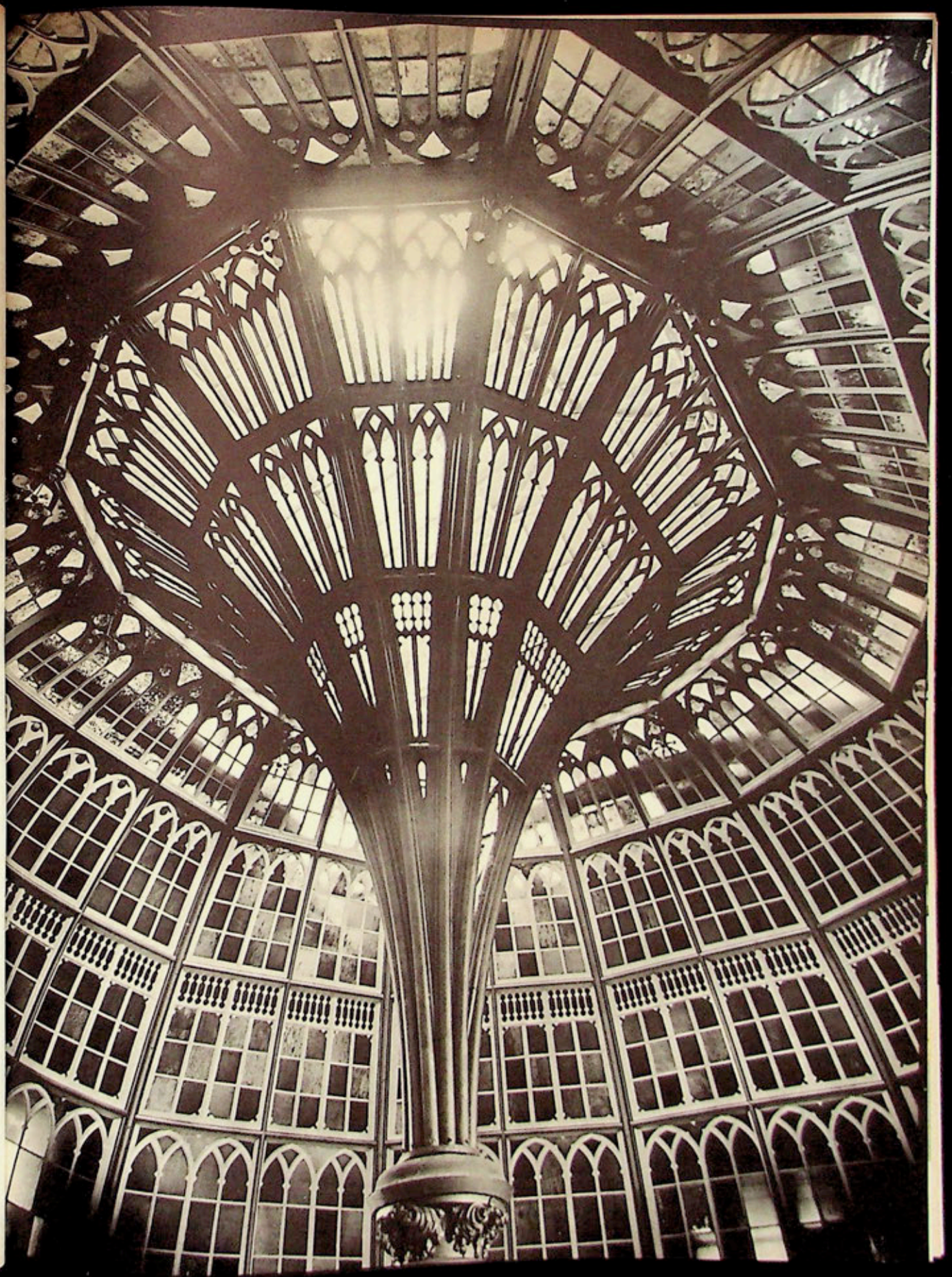
5 La maison Trube, à Galveston, aurait été bâtie entre 1890 et 1900 par trois frères, riches armateurs d'origine danoise fixés à Galveston. Sur le côté de la maison opposé à la tourelle s'élève une énorme cheminée de briques flanquée de fenêtres mansardées ornées de modillons. La cheminée elle-même offre une combinaison de motifs qui semblent dessiner une étrange figure humaine. Au-dessus, une fenêtre garnie de vitraux est percée à travers cette cheminée. (Le conduit se divise en deux branches, de part et d'autre de la fenêtre et celle-ci laisse pénétrer la lumière à l'intérieur, au-dessus du manteau de la cheminée.)

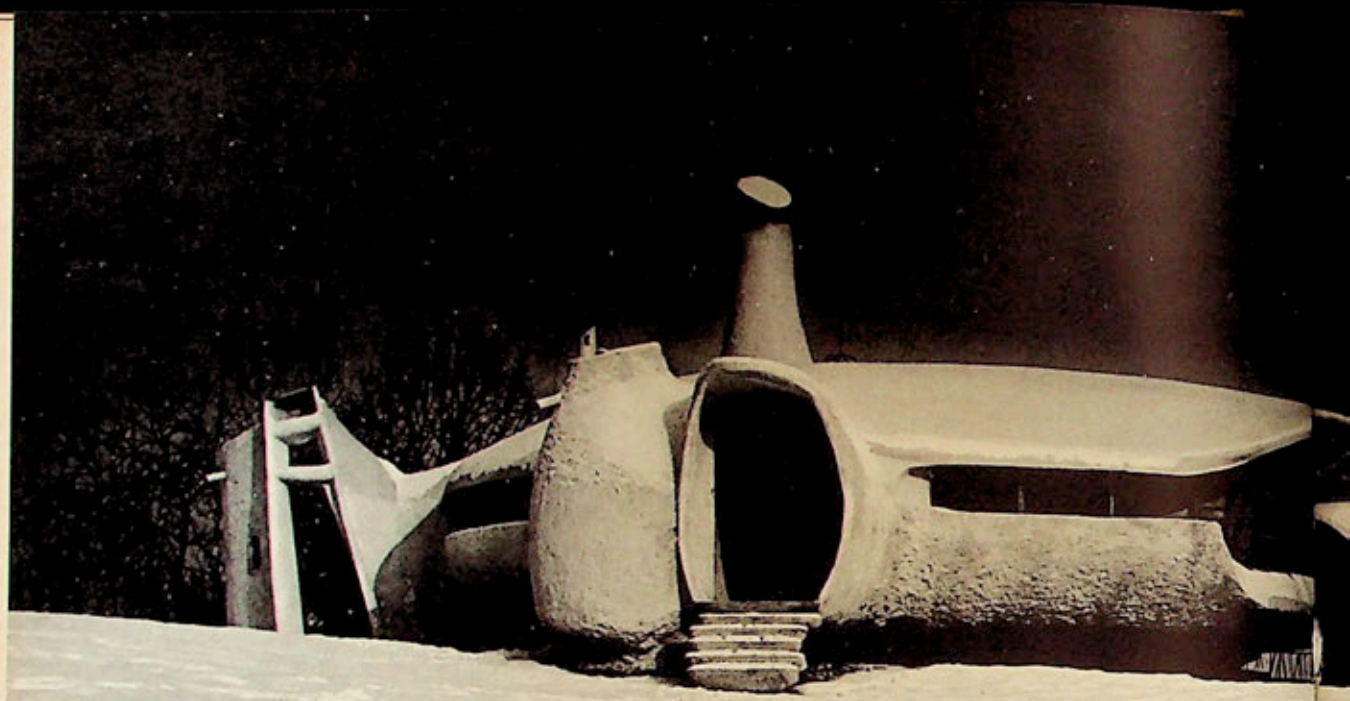
5

Le « Bradbury Building » à Los Angeles (à gauche) et l'ancien Parlement de la Louisiane à Baton Rouge (à droite) diffèrent des autres bâtiments que nous venons de voir puisqu'ils sont en métal et ont été conçus pour des bureaux. Leur présence ici est pourtant justifiée par l'invention plastique dont ils témoignent et qui les place, à certains égards, à « l'avant-garde » de leur époque. 1. Le « Bradbury Building » a été achevé en 1893, par un jeune dessinateur d'architecture, George Herbert Wyman, auquel il avait été



commandé par un millionnaire californien, Louis Bradbury. Haut de cinq étages, le bâtiment est en brique à l'extérieur. Les bureaux s'adossaient au mur de brique et entouraient une cour intérieure. Le toit du bâtiment est entièrement en verre. Les cages d'ascenseur ont été laissées complètement apparentes. Nous les voyons ici montant dans un paysage de verre et de fonte. La lumière inonde l'intérieur, créant une étonnante image, à l'opposé de tout ce que nous pourrions attendre d'un immeuble de bureau victorien. 2 Dans les ferronneries des ascenseurs deux amusantes figures de faunes. 3 Les montants de l'ascenseur sont soutenus par des tirants fixés aux murs latéraux. Le mécanisme est placé en haut de chacune des cages. 4 Dans la cour intérieure, les escaliers s'élancent à travers l'espace, d'un côté à l'autre du bâtiment, pour réunir les galeries longeant les bureaux. On voit ici la cour à travers l'entrée. De chaque côté, les galeries de fer, dont les arabesques évoquent un jardin fantastique. 5 L'ancien Parlement de l'Etat de Louisiane remonte à 1849. Mais il fut gravement endommagé pendant la Guerre Civile et refait en 1880-1882 par l'architecte William A. Freet. L'extérieur est traité dans le goût néo-gothique alors à la mode, tandis qu'à l'intérieur on trouve l'une des plus remarquables coupoles de fer et de verre qu'on ait construites aux Etats-Unis pendant le XIX[e] siècle. L'énorme colonne centrale s'élève sur une hauteur de 32 mètres jusqu'à la coupole où elle s'épanouit comme une fantastique corolle, offrant un exemple merveilleux d'une structure complètement apparente, longtemps avant celles des architectes d'aujourd'hui.



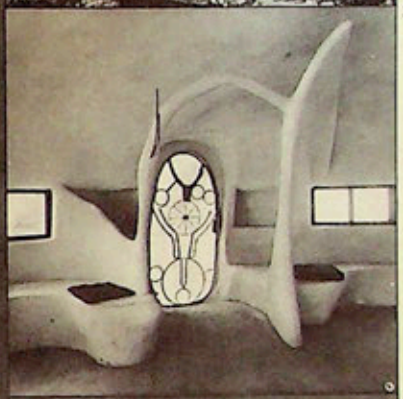


UN INVENTEUR DE FORMES

REPORTAGE
PHOTOGRAPHIQUE
PIERRE JOLY
VÉRA CARDOT

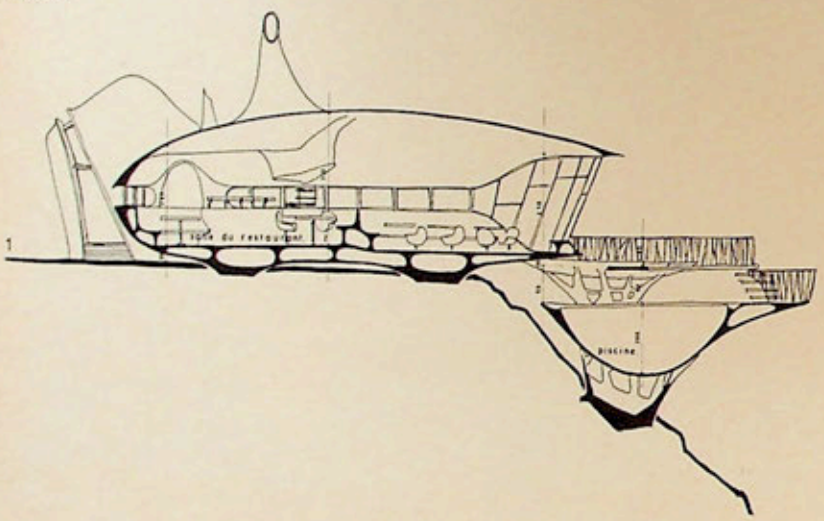
TEXTE DE PIERRE JOLY

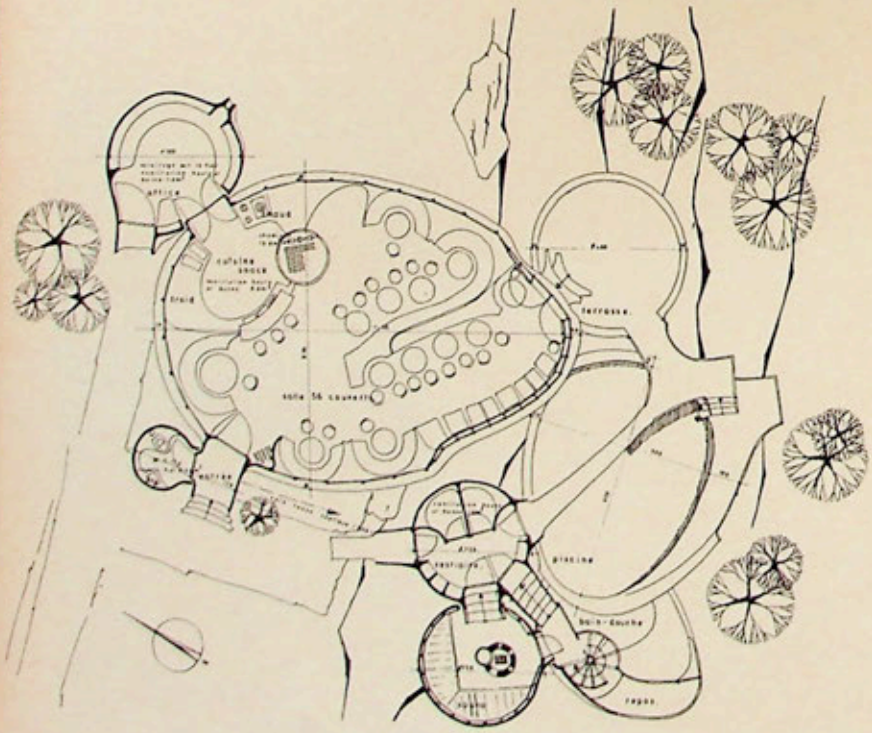
1 En construisant « le Balcon de Belledonne » à 1200 mètres d'altitude, sur les dernières pentes de la Chartreuse, au bord d'un ravin boisé dominant la vallée de l'Isère et jouissant d'une vue admirable sur les Alpes du Dauphiné, les propriétaires ont cherché à en faire un lieu de détente, où l'on trouve à la fois un restaurant (sommairement équipé: l'électricité n'atteint pas ce « recoin » que dessert un chemin à peine carrossable...) une piscine, une sauna, bref: le soleil, l'altitude et les moyens d'en jouir pleinement.
2 L'architecte a accroché dans la pente terrasse et piscine: elles y poussent comme les arbres qui les entourent et le béton prend tout naturellement les mêmes apparences végétales.
3 La salle de restaurant est un peu plus haut, sur le replat. Le plan ovoïde déploie largement sous le regard les cent mètres carrés de la surface au sol. La forme est en gros celle d'une coquille, d'un bivalve entrouvert, qui bâille largement du côté de la vue, où s'ouvre une immense baie en dévers, devant laquelle on a coulé des caisses de béton pour s'asseoir.
4 L'entrée est protégée au dehors par une embouchure sur laquelle ouvrent également les sanitaires.
5 Elle est prolongée à l'intérieur par une sorte de portique ajouré, qui abrite les vestiaires. La porte est un panneau double face en polyester translucide, dont l'armature est fournie par des ferrailles de récupération: élément de décor réalisé, comme les autres, par l'architecte lui-même.
6 L'office (au premier plan) est enveloppé dans un voile de béton en forme de tronc de cône. Il est couvert en plafond par un panneau de polyester armé coloré dans sa masse, qui assure en même temps l'éclairement. Une porte, fermée d'un panneau de même matière, s'ouvre comme une saignée dans le volume. La rigidité du voile est assurée par un rebord formant raidisseur au droit de l'ouverture.



1 Coupe et Plan: Chaque élément du programme est construit comme un volume distinct, à l'exception de la cuisine, qui est incorporée à la salle de restaurant. Barbecue et plan de travail sont traités comme un vaste meuble en béton, surmonté d'une haute cheminée. Les divers volumes prennent appui sur le rocher simplement décapé (on a remué moins d'un mètre-cube de terre!) par des fondations ponctuelles. Le voile inférieur est simplement posé sur ces appuis, le poids propre de la construction assurant un ancrage suffisant. Sur ce voile inférieur, le sol est constitué d'une dalle alvéolaire reposant sur un remplissage de gravois.

2 La salle de restaurant ouvre sur la vallée par une immense baie vitrée, prise entre deux lèvres de béton dont l'isolation thermique (par béton à la vermiculite) explique l'épaisseur. La menuiserie métallique (par endroits assez mal réalisée par une entreprise locale peu accoutumée à cette architecture) n'a aucun rôle porteur, le volume de béton étant par lui-même indéformable. Au premier plan la passerelle réunissant terrasse et sauna. En dessous, la piscine, bien sûr à sec, en cette saison.





Encore élève à l'Ecole d'Architecture de l'Université de Genève, Pascal Häusermann construisait pour son père et presque entièrement de ses mains une maison de quatre-vingt mètres carrés, en forme d'œuf ou de coque, en voile mince de béton. Prise au sérieux dans toutes ses implications, la commande précipitait l'aboutissement d'une réflexion et donnait l'occasion d'un choix auquel l'architecte s'est tenu, depuis lors, avec rigueur. Une recherche trouve rarement aussitôt son orientation. Il y faut la rencontre d'une évidence.

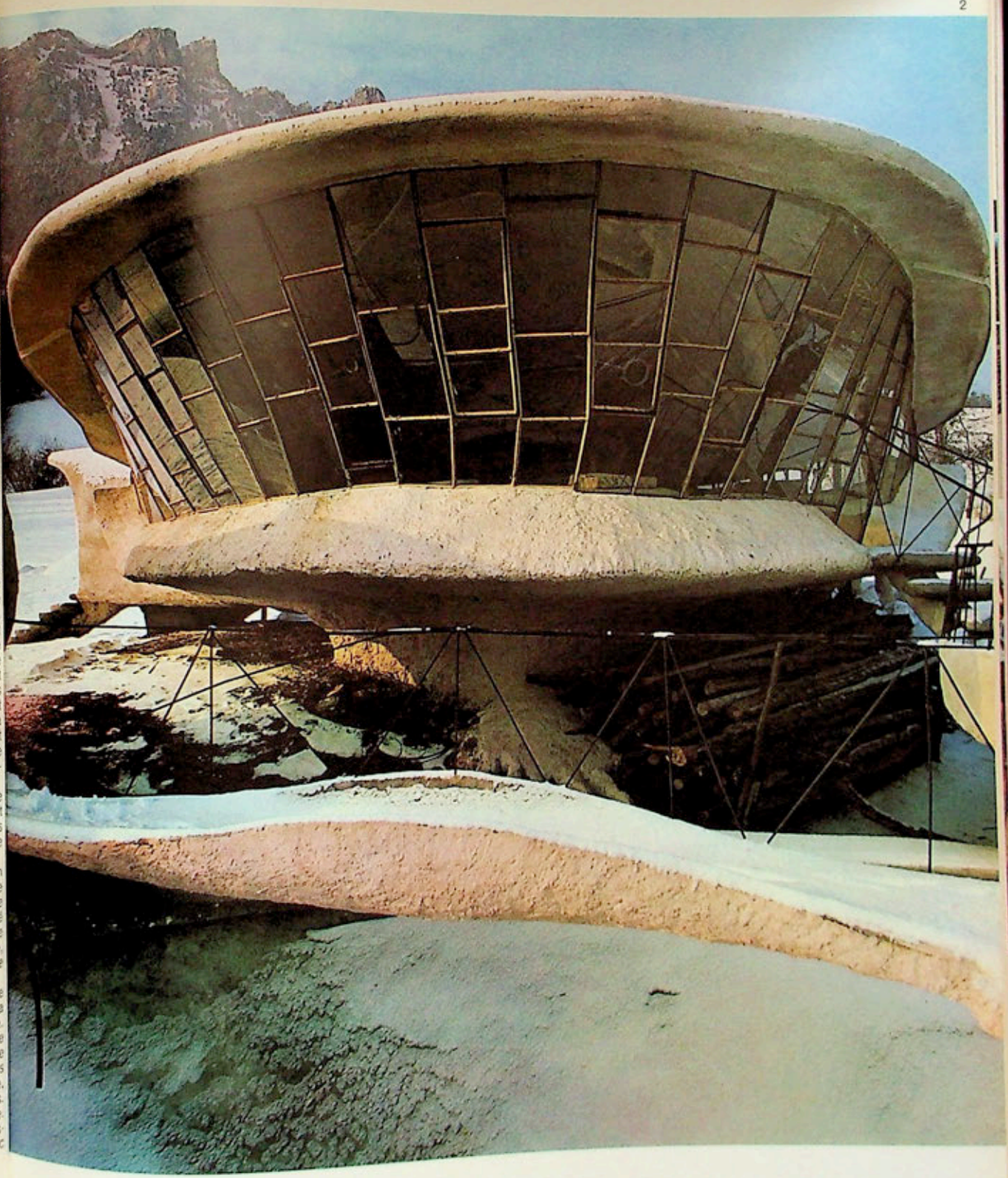
Quel cheminement avait conduit à cette rencontre? Pascal Häusermann se le représente aujourd'hui comme un raisonnement logique et cohérent, dont la conclusion semblait s'imposer d'elle-même. Il est vrai qu'en architecture, plus qu'en aucun autre domaine, la solution, une fois trouvée, semble bien souvent « tomber sous le sens »... S'il envisageait les moyens de construire, le choix se portait tout d'abord sur le béton: le matériau le plus économique, le plus facile à mettre en œuvre, le plus répandu. Encore fallait-il lui permettre de manifester pleinement ses qualités. Il semblait absurde d'utiliser de façon coûteuse un matériau bon marché: les lourdes poutres étaient inutiles, puisque les formes statiques, en assurant une répartition continue des contraintes, permettaient une prodigieuse légèreté. Il était pareillement superflu de construire de lourds coffrages, qu'il fallait ensuite démonter ou détruire. Le voile mince de béton pouvait s'en dispenser.

Pour des raisons de simple géométrie, la forme la plus économique devait être proche de la sphère: c'est le solide dont la surface est la plus petite pour le plus grand volume... Mais le choix d'une forme habitable n'était pas simple affaire d'économie, de technique ou de géométrie. Il était également affaire d'imagination et cette imagination devait aller au devant des besoins les plus secrets de l'homme. Pascal Häusermann s'efforçait d'ajuster d'aussi près que possible la demeure qu'il entendait construire à cet « habitacle » imaginaire que chacun porte en lui, et que nous savons tout chargé d'images maternelles.

Ainsi s'élaborait peu à peu dans sa pensée un système de construction dont il donnait l'exacte description dans l'exposé des motifs de sa première demande de « permis de construire ».

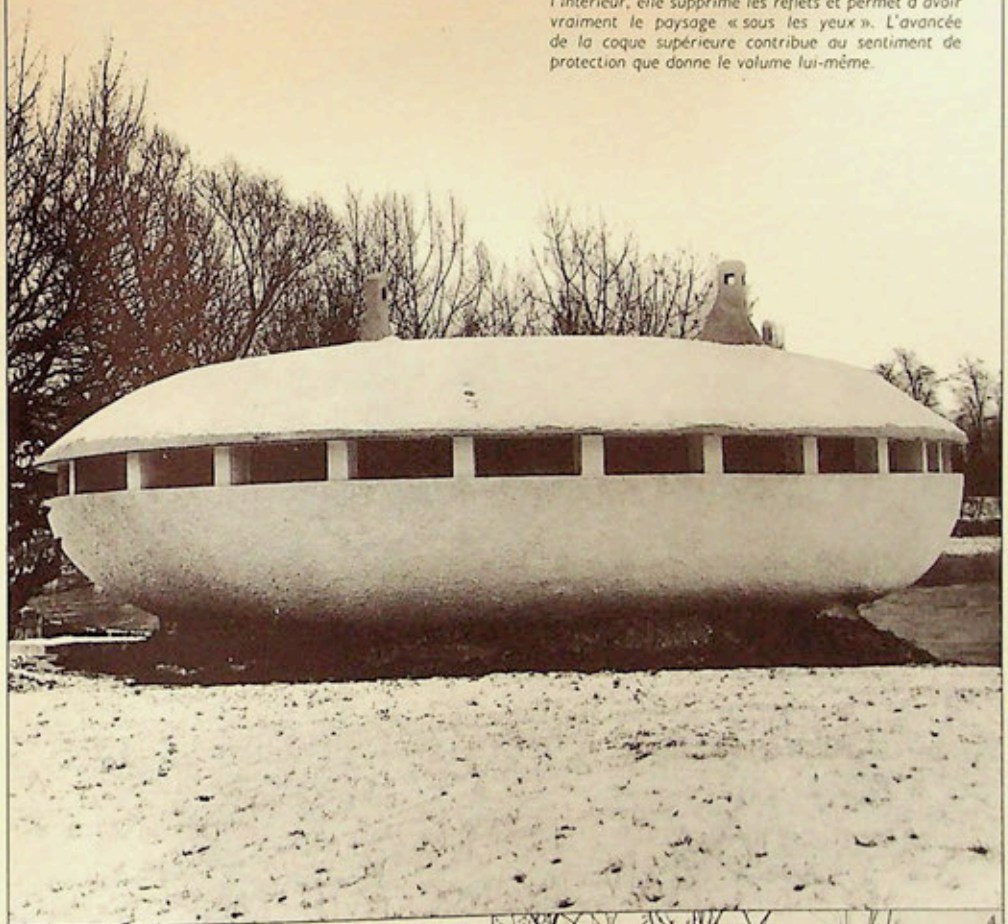
« La forme et la facture de cette maison découlent des possibilités qu'a le béton de s'adapter à une forme statique. Lorsque cette forme est atteinte, le voile ainsi formé supporte d'être extrêmement mince. Le poids du béton mis en œuvre étant minime, le coffrage peut être réduit à sa plus simple expression, c'est-à-dire incorporé au voile.

» Le béton, dans cette construction, ne supportant que de faibles contraintes, n'a pas besoin d'une grande homogénéité. Il suffit donc de gicler un mortier sur une trame réceptrice attachée à l'armature principale. La coque étant homogène dans son principe constructif peut être surélevée, ce qui supprime des fondations onéreuses. La forme est déterminée par la statique. Cette forme, découlant de principes constructifs donnés par la nature, s'alliera avec cette dernière sans la détruire. »

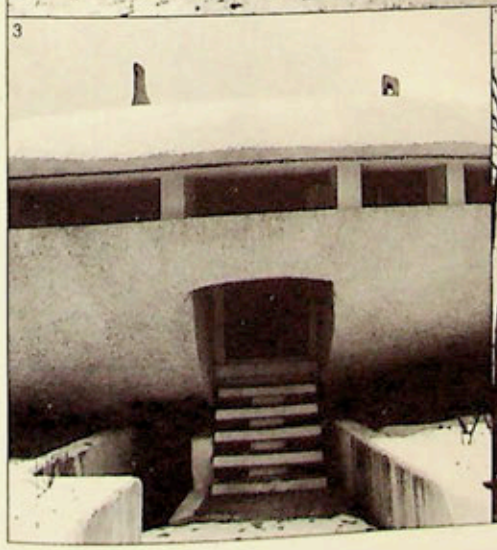


2

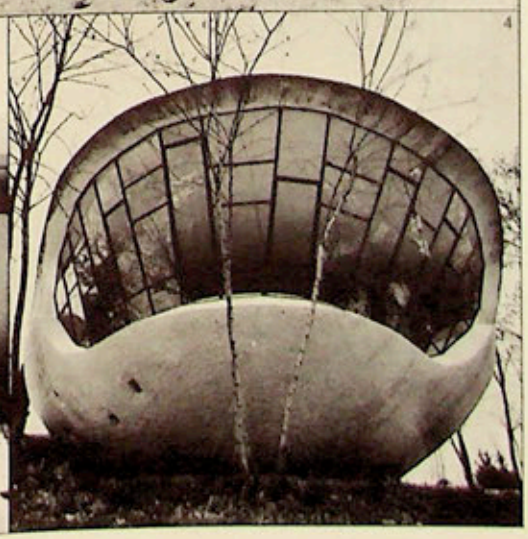
1 Deux maisons de week-end, d'environ cent mètres carrés chacune, construites au bord du Rhône, à Pougny, près de Bellegarde: c'est le premier chantier que Pascal Häusermann ait pu réaliser dans des conditions normales. Chaque maison comporte une salle de séjour, ouvrant sur le fleuve par une large baie vitrée, une cuisine et une salle de bains.
2 Le point critique, dans une coque en forme de sphère aplatie, est à l'équateur. C'est aussi un point de rupture dans la conduite du chantier: après avoir coulé de l'intérieur un voile en forme de coupe, on vient couler de l'extérieur le voile supérieur. La ceinture d'armatures, nécessaire en ce point, a besoin d'être protégée. Il est tentant de fournir cette protection par un épaississement de la coque, tout en affirmant le point de rupture par une bande horizontale continue de fenêtres, qui assurent en même temps un meilleur éclairement du volume.
3 Il est souhaitable également de ne pas interrompre la ceinture d'armatures, et de placer l'entrée en contrebas. Mais ce n'est pas une nécessité.
4 La disposition de la baie, en pente vers le dehors, assure une meilleure protection contre la pluie et le soleil. Elle évite totalement l'effet de serre. De l'intérieur, elle supprime les reflets et permet d'avoir vraiment le paysage « sous les yeux ». L'avancée de la coque supérieure contribue au sentiment de protection que donne le volume lui-même.



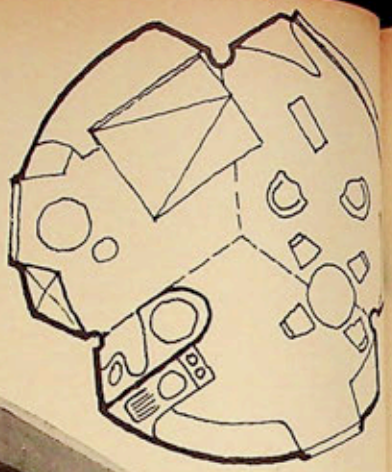
3

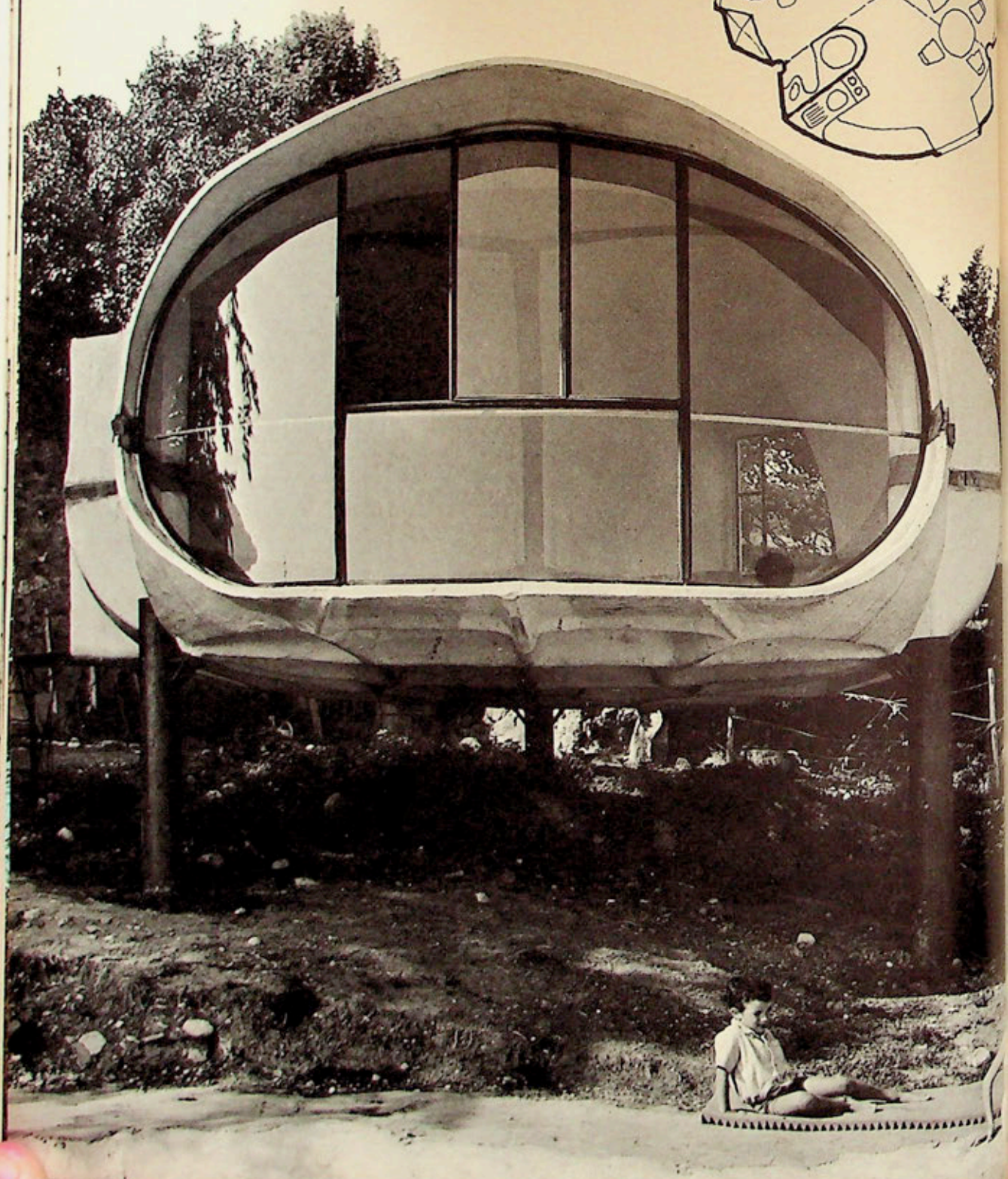


4



1 Cette maison en matières plastiques est le prototype construit à Minzier (Haute-Savoie) par Pascal Häusermann (avec B. Camoletti et E. Hoechel, architectes) pour l'étude d'un type d'habitation minimum industrialisable. La coque, en forme de sphère aplatie, est constituée de six segments, de chacun 120 degrés d'angle, assemblés par boulonnage. Chacun des éléments, moulé sur moule intérieur, est constitué d'un sandwich de polyester (armé de fibre de verre) et de mousse de polyuréthane. (Progil-Bayer-Ugine). Ce matériau, appliqué directement sur la coque intérieure de polyester par projection, outre qu'il fait bénéficier le sandwich de ses qualités mécaniques, assure une isolation thermique comparable, pour une épaisseur de 3 cm., celle d'un mur de briques de 50 cm. Les éléments de

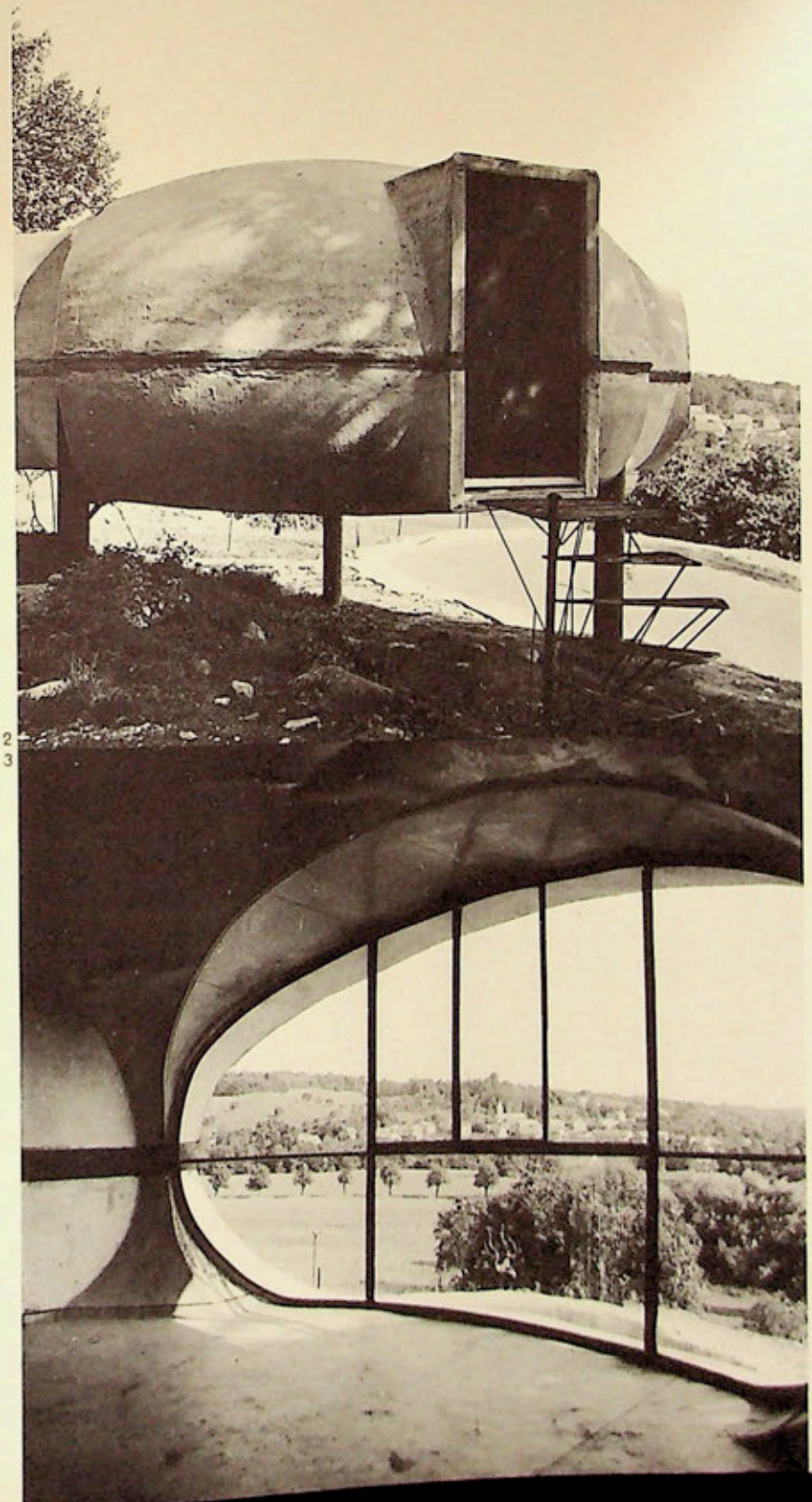




plancher sont raidis par un caissonnage. L'épiderme extérieur est de polyester projeté brut. La coque assemblée repose sur des poteaux d'acier ou d'éternit qui servent également de gaines techniques et permettraient de superposer des constructions de même type. L'un des segments peut être remplacé par un élément de liaison en forme de losange, qui permet l'agrandissement, les pièces d'enveloppe pivotant alors autour de l'axe du poteau porteur. De là, en plan, les « joues » disposées de part et d'autre de chaque poteau, selon un angle de 120 degrés, et que l'on retrouve à l'intérieur.

2 On peut également assembler les cellules entières « porte-à-porte », l'encadrement de porte en saillie faisant alors couloir de communication.

3 La baie, de forme cintrée, est vitrée en Altuglas.



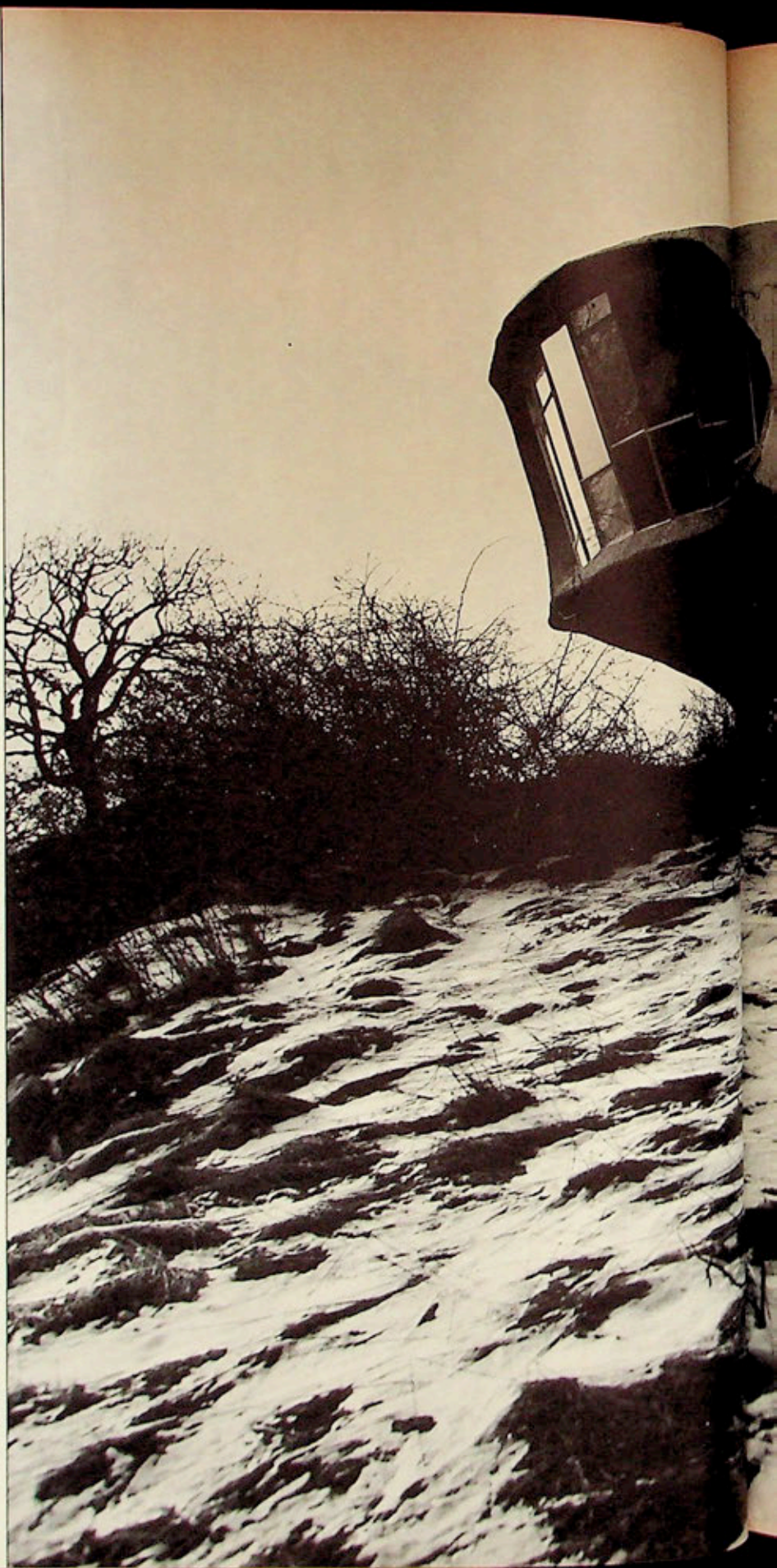
2
3

La première maison construite, sa relation avec le site était pour l'architecte une source de profonde satisfaction. La construction était simplement posée dans le paysage comme un objet. Elle n'occupait pas le terrain: elle y était située. On pouvait la regarder comme un organisme qui, complet en soi-même, n'avait besoin de l'environnement que comme d'un espace favorable à son développement. L'architecture retrouvait une liberté que l'enseignement académique avait longtemps accablée sous le poids de ses pseudo-Parthénons...

Mais cette liberté reconquise trouvait aussitôt son emploi: il s'agissait (ce rêve occupait et occupe encore l'imagination des meilleurs parmi les jeunes architectes) de proposer un moyen efficace pour construire les villes que le développement fantastique de la population et de la civilisation rendait nécessaires. La forme une fois trouvée pour la demeure de l'homme, il fallait encore pouvoir la produire massivement, c'est-à-dire industriellement, et permettre à chacun de l'adapter à ses besoins, donc la rendre transformable.

Le béton ne répondait pas à ces nouvelles exigences. Un autre matériau s'y adaptait en revanche parfaitement: le polyester armé. C'est, à vrai dire, un homologue du béton. Mais il a sur lui, grâce à la résine, l'avantage de l'élasticité, grâce à la fibre de verre, l'avantage d'une résistance bien supérieure. Une coque de quelques millimètres serait désormais suffisante: l'allègement est si considérable qu'avec un matériau cent fois plus cher en poids, on compte parvenir à une construction deux à trois fois plus économique, pourvu qu'on puisse la produire en série.

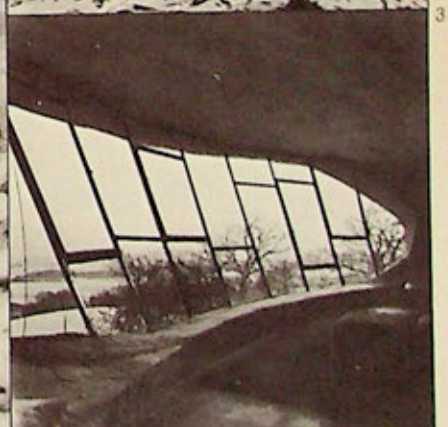
La recherche doit ici se plier à une stricte discipline: il s'agit de concevoir des standards, aussi simples et aussi peu nombreux que possible. Le nombre et donc la répétition, B A, BA de la production industrielle, imposent un difficile apprentissage. Avec B. Camoletti et E. Hoechel, P. Häusermann s'y plie de bonne grâce. Leur trouvaille essentielle est dans la construction de la maison sphérique par segments de 120 degrés d'angle. On limite ainsi le nombre, on restreint la complexité et la dimension des moules nécessaires et l'on ouvre la possibilité d'assemblages variés, pour peu qu'on remplace un segment entier par un élément de voile dont la projection en plan soit un losange de même angle... Extensibles, les maisons, posées désormais sur des poteaux porteurs, peuvent également se superposer. Un mode de groupement apparaît qui laisse imaginer des villes d'une silhouette et d'une organisation nouvelles (voir L'Œil, no 99). Avec le « Balcon de Belledonne », Pascal Häusermann revient au béton et, laissant de côté les standards, retrouve l'entière liberté d'invention que permet l'autonomie du chantier autant que la souplesse d'emploi du matériau. C'est la première fois qu'il entreprend une construction complexe, où il tente de composer ensemble des volumes différents, de même organisation, mais de destinations et de formes variées. Ce libre cours laissé à l'imagination est peut-être ce qui donne à l'ouvrage un ton nouveau d'exubérance. A trente ans, l'architecte prend la pleine mesure des moyens qu'il s'est forgés. La richesse de l'invention ne doit pourtant pas faire oublier que les formes sont toujours, dans cette architecture, liées au système constructif. Mais ces liens sont souples et, si l'on veut, dialectiques: le système se prête à des formes nouvelles aussi aisément que l'invention formelle fait apparaître de nouvelles possibilités constructives.



1

2

3



1 Cette maison, construite pour le père de l'architecte à Grilly (Ain), apparaît aujourd'hui comme un prototype de recherche. Pascal Häusermann y met en chantier (au sens propre du mot) une technique et une géométrie nouvelles, dont il éprouve en même temps l'efficacité propre et la relation avec la nature. La coque est posée sur trois appuis de 50 centimètres de diamètre, au niveau du rocher qu'on a simplement mis à nu pour des fondations sommaires. *2* D'emblée, cette architecture trouve avec le paysage une relation surprenante de justesse et de vérité. *3* La maison fait découvrir une qualité nouvelle de rapport avec le dehors: bien à l'abri dans la coquille protectrice, l'occupant a cependant sous les yeux dans toute son ampleur le magnifique panorama du pays de Gex, avec le Lac Léman en contre-bas et, par temps clair, les Alpes, fermant l'horizon à hauteur du regard.

UN NOUVEAU MUSEE A NEW YORK

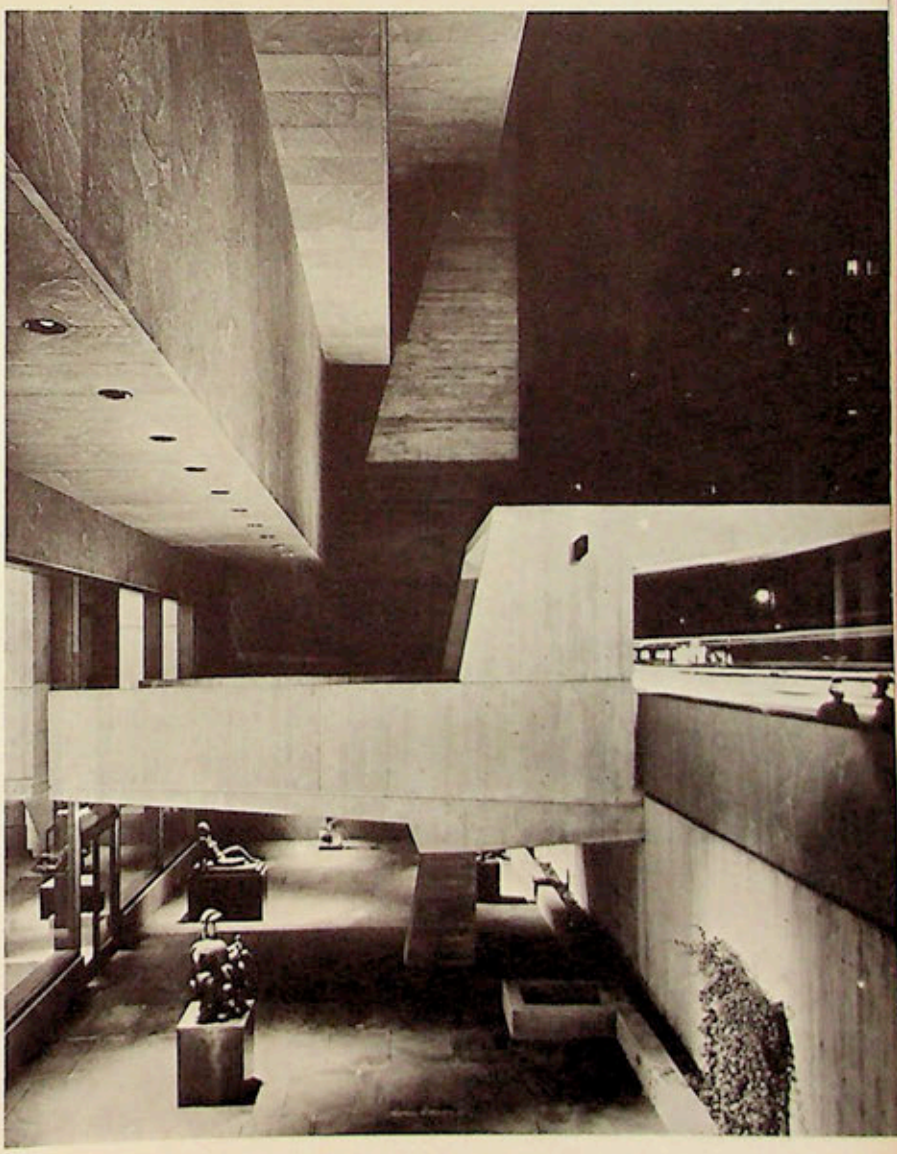
PAR MARCEL BREUER

Photographies Ezra Stoller

POUR ABRITER LES COLLECTIONS D'ART AMÉRICAIN DU WHITNEY MUSEUM, MARCEL BREUER ET HAMILTON SMITH ONT CONÇU UNE PYRAMIDE INVERSÉE

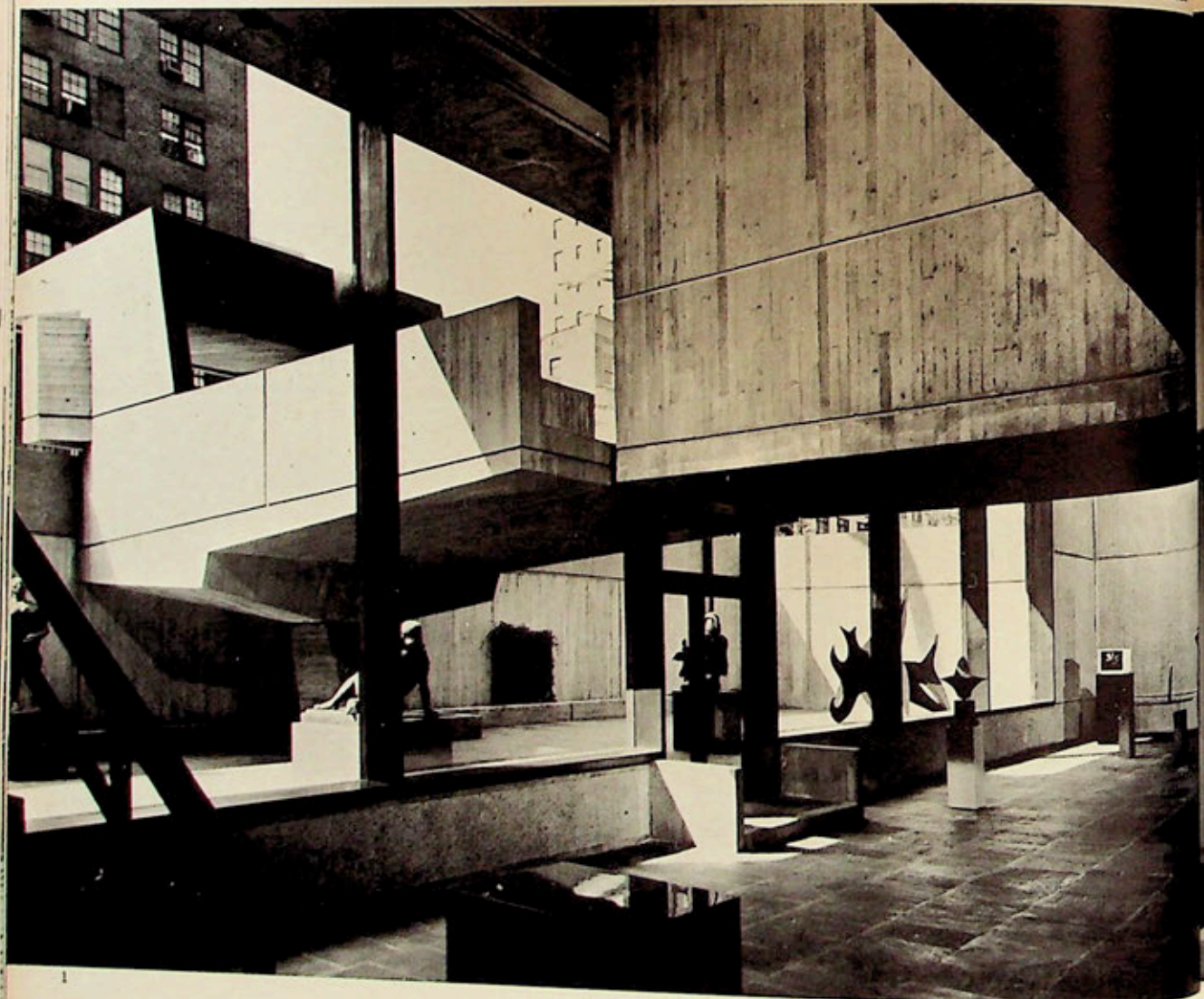
1 Inauguré en septembre dernier, le Whitney Museum, consacré à l'art américain est situé à l'angle de Madison Avenue et de la 75e rue. C'est une pyramide renversée, en granit gris, avec cinq étages de galeries et une cour en contre-bas pour les sculptures. La fenêtre unique, tel l'œil du Cyclope, percée sur l'une des façades et les ouvertures placées irrégulièrement sur les autres, répondent en fait à des buts purement psychologiques: elles sont là pour éviter au visiteur l'impression d'être complètement coupé de l'extérieur. L'éclairage des galeries est entièrement artificiel, donc contrôlable et toujours égal, quelle que soit la luminosité extérieure. A remarquer, les deux murs de béton qui, aux angles du bâtiment, isolent le musée des constructions qui l'entourent.
2 On accède au musée par ce pont de béton précédé d'un auvent, qui relie Madison Avenue à l'entrée, au-dessus de la cour des sculptures. L'architecte a voulu que celle-ci, comme la galerie des sculptures qu'on voit derrière la paroi de verre, et l'entrée vitrée, soient visibles de la rue, pour attirer les passants vers l'intérieur du musée et les mettre en contact avec ce qui s'y passe.

Lorsque nous avons eu à établir les plans du Whitney Museum, — une fois déterminés les impératifs qu'entraîne le fonctionnement d'un musée —, le premier problème à résoudre, et le plus important, était celui-ci: quel doit être l'aspect d'un musée et, plus précisément, d'un musée dans Manhattan? Il doit évidemment être adapté à sa destination. Mais comment l'intégrer au paysage new yorkais? Quel « message » architectural doit-il exprimer? Il est plus facile de définir d'abord ce qu'il ne doit pas être: il ne doit pas ressembler à un immeuble d'affaires ou de bureaux, ni à un lieu de divertissement. Par sa forme, par les matériaux employés, il doit avoir son individualité, son « poids », entre les gratte-ciel de cinquante étages et les ponts d'un ou deux kilomètres, dans la jungle effervescente et colorée de la ville. Il doit être un élément indépendant, qui s'impose par lui-même et il doit en même temps s'intégrer à la rue.
Notre plan comporte, entre le trottoir et le bâtiment lui-même, une cour pour les sculptures, en contre-bas du pont qui constitue l'entrée du musée. La façade du hall donnant sur Madison Avenue est vitrée; la galerie des sculptures, visible du dehors, crée un contact avec la rue et les passants. Alors que la forme de la construction, en pyramide inversée, attire l'attention sur le musée, sur sa fonction particulière, la masse de l'édifice est entièrement revêtue d'un matériau durable, rassurant, un granit gris, chaud, assez foncé, dont



2

la surface reflète discrètement les alentours. Le bâtiment qui s'élève au-dessus de la cour des sculptures, n'arrête pas la lumière du jour ou le soleil couchant. Il accueille le visiteur avant même qu'il ne soit entré. Du trottoir et du pont, on voit les sculptures de la cour et celles de la galerie au-delà des murs de verre. Pour souligner l'autonomie de cette architecture, qui forme un tout en elle-même, les façades de granit, sur les deux rues, sont isolées des constructions voisines: nous avons essayé de résoudre ainsi l'un des problèmes



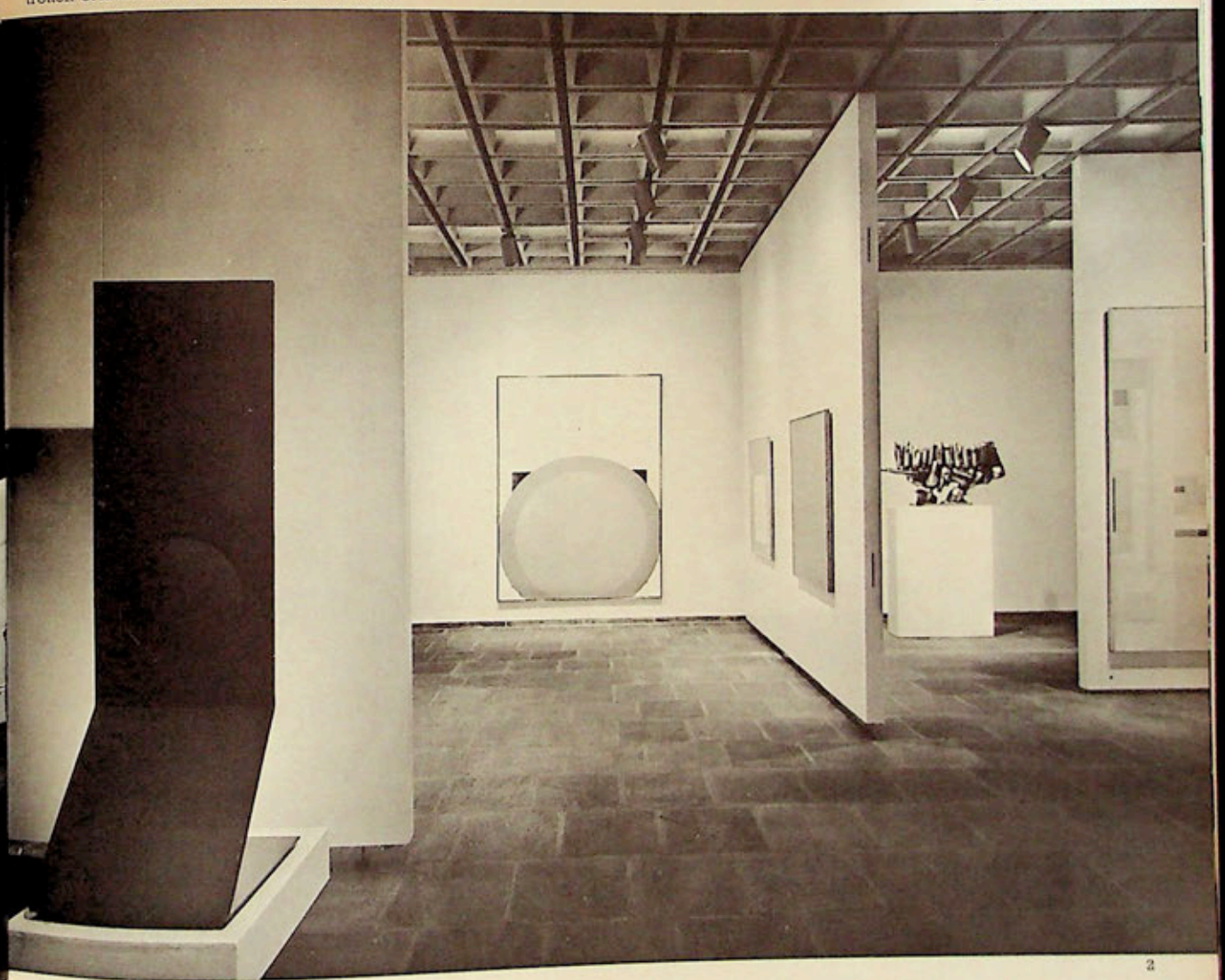
1

1 Vu d'en bas, au-dessous du niveau du sol, le pont qui relie la rue et l'entrée du musée. (Il est de plain-pied avec le pavement de la rue et avec le hall d'entrée). Au premier plan, la galerie de sculpture, assez vaste pour recevoir les très grandes pièces — que préfèrent souvent les sculpteurs d'aujourd'hui — et la cour à ciel ouvert également destinée aux sculptures. Le mur extérieur et le pont sont en béton brut, dont la surface conserve le dessin des planches étroites du coffrage. L'encadrement des fenêtres est en bronze.

2 Une galerie du premier étage. Les cloisons mobiles, en contreplaqué peint, se fixent à la « grille » en béton apparente du plafond. Aucun pilier ne rompt la surface d'exposition. Ici, le sol est en dalles de pierre cirée. Ailleurs, pour varier l'aspect des différentes salles, il est tantôt en parquet, tantôt recouvert de moquette. Les murs intérieurs sont en toile peinte ou en béton brut. L'éclairage, entièrement artificiel, est incorporé au plafond.

particuliers aux bâtiments d'angle qui semblent bien souvent n'être qu'une partie d'un édifice plus vaste. Tel qu'il est, celui-ci constitue une unité, un élément, un noyau, orienté vers Madison Avenue. Le revêtement de granit de la façade qui s'étend en hauteur et en surplomb vers Madison Avenue, et qui plonge dans le jardin en sous-sol, les ouvertures en saillie sur la surface, la modulation de la trouée entre l'Avenue et les bâtiments environnants, le parapet de granit le long du trottoir et la forme structurée du pont de béton,

UN NOUVEAU MUSEE A NEW YORK

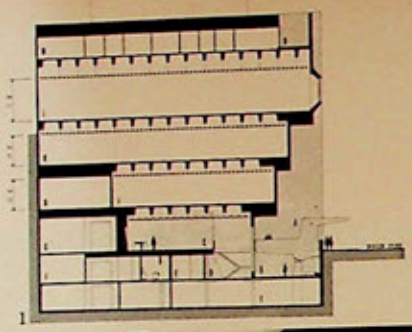


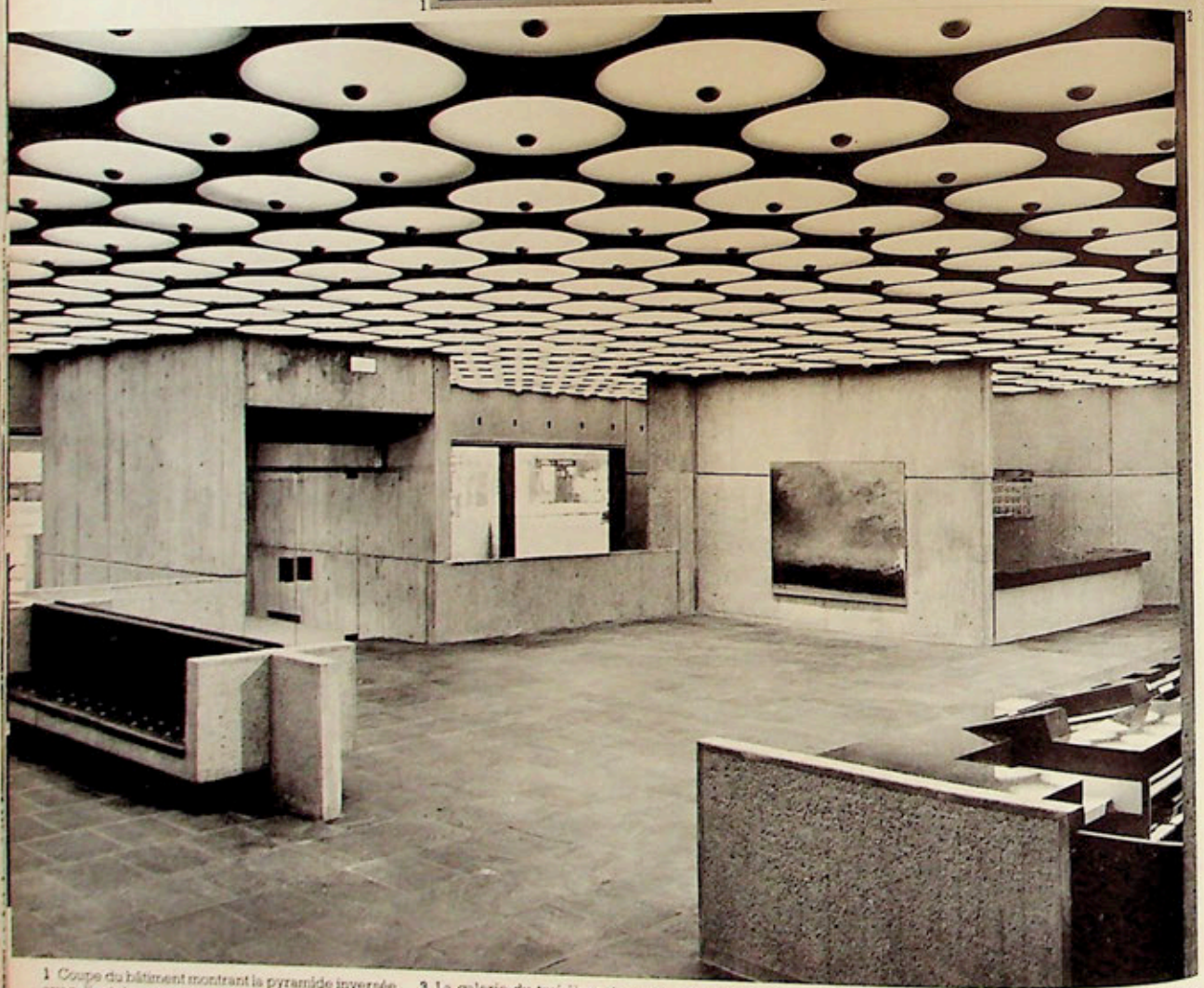
2

tout cela tend à faire du bâtiment lui-même une sculpture, mais une sculpture répondant parfaitement aux nécessités fonctionnelles requises.

A l'intérieur, nous avons recherché avant tout la simplicité, pour que l'attention des visiteurs soit concentrée uniquement sur les œuvres exposées. Une autre de nos préoccupations a été de ménager des espaces variables et mobiles. Ce double problème a été résolu par la création de vastes surfaces de galeries rectangulaires, sans colonnes, sans piliers, divisées seulement par des panneaux aisément interchangeables, montant du sol au plafond. Celui-ci est fait d'une « grille » conçue spécialement en fonction de ces cloisons mobiles et permettant de plus une utilisation très souple de l'éclairage. Tous les murs sont

blancs, le plafond de béton est gris clair et les pavements d'ardoise du même ton de gris plus foncé.
La surface du sol nécessaire à l'installation du musée était six ou sept fois plus grande que l'étendue du terrain disponible, ce qui rendait impossible l'aménagement de galeries éclairées par en haut. La lumière naturelle aurait été d'autre part réfléchie et colorée par les grands immeubles d'habitation — en briques rouge ou jaune, — qui font face au musée. Des fenêtres ou des parois extérieures en verre auraient été gênantes et auraient réduit l'espace des galeries d'exposition. Notre musée n'avait donc aucun besoin de fenêtres. La ventilation, la climatisation, l'éclairage sont réglés et contrôlés automatiquement.





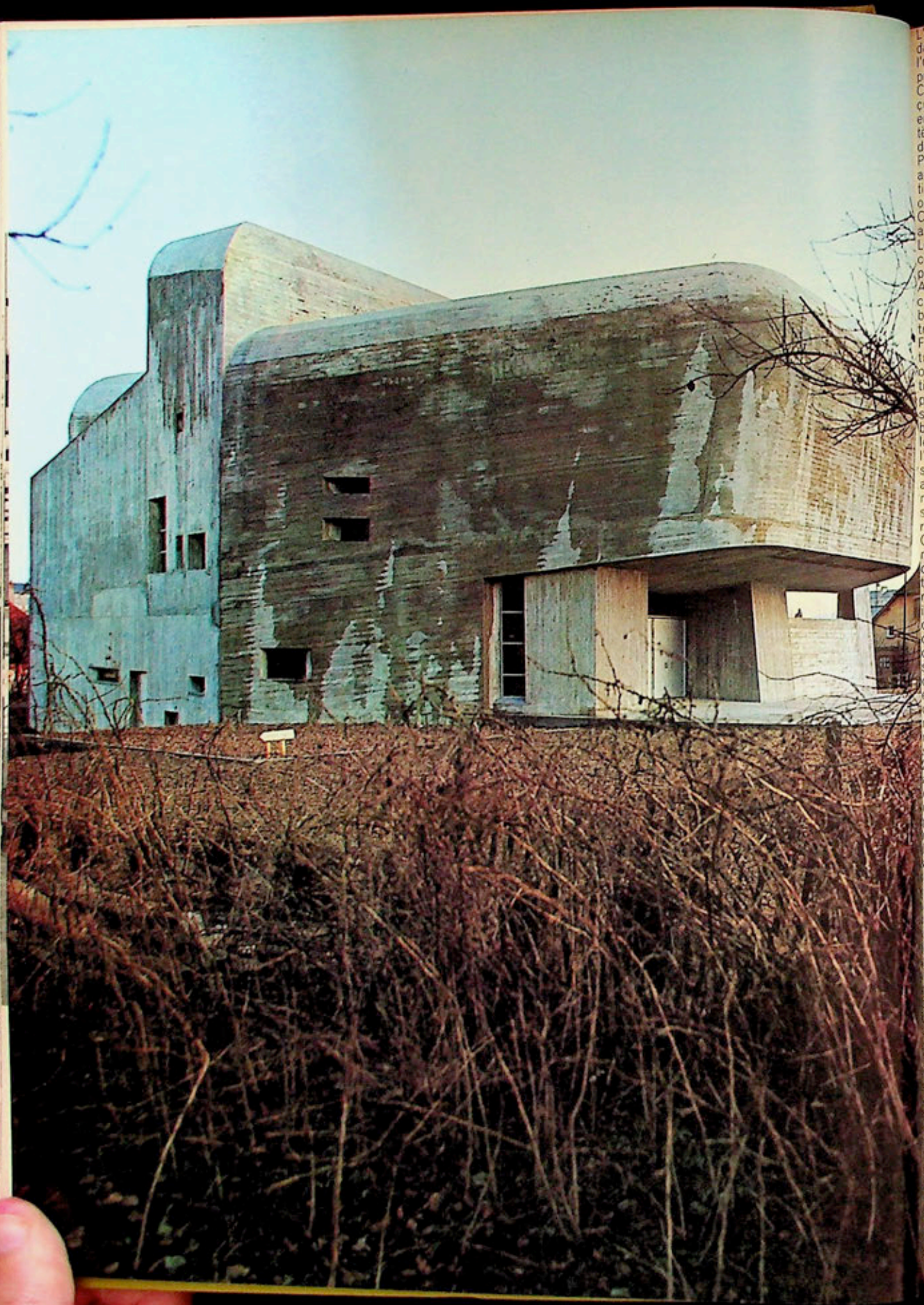
1 Coupe du bâtiment montrant la pyramide inversée avec l'entrée au niveau de la rue sur Madison Avenue; la cour et la galerie des sculptures, la cafeteria, les réserves de peinture, etc. sont situées sur deux niveaux en sous-sol. Les galeries d'exposition occupent le rez-de-chaussée et trois étages. Au-dessus, les bureaux et le toit en terrasse.
2 Les grands cercles lumineux du plafond constituent le principal élément décoratif du hall d'entrée. Le visiteur y pénètre après avoir franchi le pont couvert. Les comptoirs pour la vente des publications et la distribution des billets sont à l'extrême droite, le vestiaire au fond, derrière les tableaux.
3 La galerie du troisième étage est photographiée ici sans les cloisons mobiles qui peuvent diviser cet espace en unités indépendantes. La grille de béton, qui constitue le plafond suspendu, est laissée apparente. Sol en pierre gris-bleu. Au fond, l'une des fenêtres « sculptée », destinée non à l'éclairage, mais à permettre de voir au-dehors. Pour éviter la froideur impersonnelle de certains musées, on a aménagé par endroits des coins de repos avec de confortables sofas, où les visiteurs peuvent se reposer et fumer. Le bâtiment comprend une cafeteria, une salle de conférence, les bureaux de la direction, un atelier de restauration, des réserves, des locaux de réception et des ateliers de menuiserie derrière les services administratifs. Un trait particulier: les grands ascenseurs, dont les murs sont peints de couleurs très vives.

L'éclairage est probablement le facteur le plus important parmi ceux qui interviennent dans la structure complexe d'un musée. La solution adoptée ici est le résultat de recherches très poussées sur ce problème. Elle a été expérimentée sur une maquette en grandeur réelle avant l'installation définitive.
Puisque les fenêtres n'avaient aucune raison d'être, quelques-unes seulement ont été maintenues, pour établir un contact avec l'extérieur. Ces rares ouvertures ménagées indépendamment de tout impératif de ventilation ou d'éclairage, ont pu être dessinées et placées librement et uniquement dans le but de former un contraste sculptural sur

les contours rigoureux du bâtiment principal. Je crois qu'il faut beaucoup de discernement et des études attentives pour établir de grands espaces de galeries avec des divisions mobiles qui risqueraient de donner sans cela une impression trop artificielle. Afin d'éviter que ces espaces ne paraissent froids et abstraits, nous avons choisi des matériaux simples, naturels: des plafonds en béton brut, des sols dallés d'ardoise, des murs recouverts de toile peinte.
D'autre part, le musée comprend un certain nombre de salles plus petites, aux murs non mobiles, décorées et meublées une fois pour toutes. Les tableaux et les sculptures y sont disposés comme ils le seraient dans un appartement ou dans un bureau.

3

Alors que la hauteur moyenne des galeries est de 3 m 90, celle de l'étage supérieur est de 6 m 70, en raison de la taille sans cesse croissante des peintures contemporaines. La galerie des sculptures occupe la hauteur de deux étages, comme l'ont souhaité les artistes avec lesquels j'ai parlé du problème.
La salle de conférences et la plupart des bureaux sont éclairés par la lumière du jour. Ils « communiquent » avec les toits en terrasse par des murs de verre. De hauts parapets de maçonnerie assurent l'isolement complet de ces terrasses par rapport à l'extérieur: la même atmosphère de concentration règne à l'intérieur et à l'extérieur.



REPORTAGE
PHOTOGRAPHIQUE
PIERRE JOLY
VÉRA CARDOT

A NEVERS BETON BENI

PAR FRANÇOIS LOYER

L'église Sainte-Bernadette à Nevers, dans le quartier du Banlay, est l'œuvre du bureau « Architecture-principe », animé par les architectes Claude Parent et Paul Virilio. Conçue en 1963, elle a été consacrée en décembre 1966. Seul, le presbytère, constituant la seconde tranche des travaux, n'est pas encore édifié. Première œuvre commune des deux architectes, l'église sert d'illustration aux recherches théoriques qui ont été les leurs depuis trois ans. C'est un manifeste dont la brutalité a été entièrement voulue et méditée.

Le bâtiment se compose de deux coques emboîtées et installées en porte à faux sur un pilier central. A l'étage se situe l'église, au rez-de-chaussée, des annexes (sacristie, baptistère, chambre mortuaire, entrée et chapelle de semaine).

Fidèles à une théorie de « l'architecture oblique », les deux architectes ont conçu tout leur bâtiment à partir de l'inclinaison opposée de deux planchers se rencontrant sur la sortie de l'escalier. Deux coques de béton les coiffent, mais elles sont légèrement décalées ce qui laisse l'espace pour des escaliers latéraux sur les déboîtements. « On obtient ainsi une fausse symétrie qui détermine une convergence sur l'autel situé au sommet de la principale rampe », disent les architectes.

Cet espace intérieur, dessinant une main ouverte, détermine la forme de l'ensemble, « aucun geste architectural symbolique ne pouvant rivaliser avec l'usage d'un espace inhabituel »: « Nous avons voulu créer avant tout un « lieu usuel » où l'expérimentation remplace la contemplation, où l'architecture s'éprouve par le mouvement et la qualité de ce mouvement. » C'est un étrange monde clos en expansion qui nous guette à l'intérieur de ces masses hostiles: le large escalier, montant dans l'église, vient buter sous la voûte, qui s'abaisse jusqu'à 2,20 m. au-dessus du plancher; les assistants sont « laminés », puis ils débouchent brusquement à l'intérieur d'une large caverne — Virilio parle d'espace « cryptique » — éclairée par des ouïes dans le sol et un lanterneau au plafond. La lumière artificielle augmente l'expression de cet espace mesuré, de cette « géométrie intérieure » que les architectes ont voulu rendre si sensible aux spectateurs.

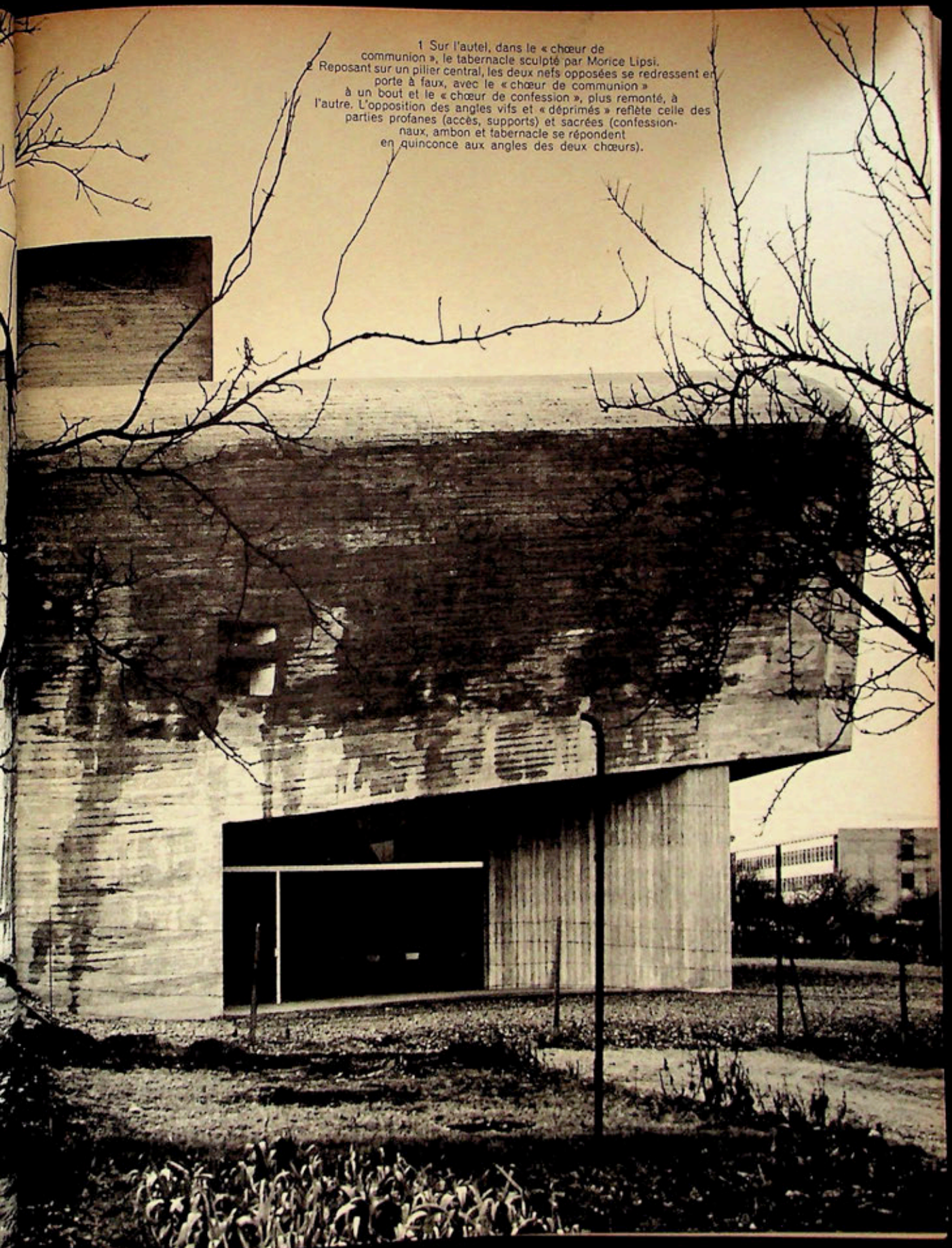
Centrée sur le débouché de l'escalier, l'église a un mouvement interne tout à fait à l'inverse des plans centraux axés sur l'autel: une dialectique s'établit entre le chœur, qu'ils ont appelé « chœur de communion » (celui où se trouve l'autel), et la conque opposée dont le fond comporte des confessionnaux intégrés à la muraille: c'est le « chœur de confession », les architectes (et le clergé les a suivis) ont voulu magnifier cet aspect du culte, le mot de confession n'étant pas seulement pris dans son aspect de méditation et de repentir (contrition) mais dans celui de proclamation de la foi (la « confession chrétienne »). La dialectique des deux chœurs imprime tout son sens à la liturgie à partir du débouché de l'escalier principal, où le clergé apparaît en plein centre de l'église, au milieu de l'assemblée des fidèles. L'orgue et les

1 Le complexe paroissial Sainte-Bernadette à Nevers est constitué par l'imbrication de deux coques de béton, disposées en porte à faux sur des piliers centraux. Les volumes massifs et fermés traduisent le conflit avec la médiocrité du monde environnant.
2 Le déboîtement des deux coques sur leur point de rencontre réserve l'emplacement de deux fenêtres longitudinales qui expriment cette compénétration et permettent par leur éclairage frisant l'illumination intérieure de l'église. Ces deux étroites chicanes sont les seuls véritables points de communication de l'église avec l'extérieur.
3 Une vue de l'intérieur pendant l'office de consécration. Les deux nefs emboîtées remontent de chaque côté de l'entrée principale, sous le lanterneau. La différence des plans consécutive à l'inclinaison des deux nefs augmente le sentiment de la communauté. L'espace est à la fois progressif comme celui d'une basilique et concentré comme un amphithéâtre.

chanteurs devaient initialement trouver place au sommet de cet escalier, l'instrument lui-même étant composé de tuyaux horizontaux. Il est à craindre que l'exécution n'en soit faite un peu différemment.
Par sa largeur, l'église exclut tout caractère basilical et, par l'asymétrie du plan, elle accentue son mouvement tournant, donnant aux participants des offices le sentiment de la présence, du « côte à côte » des autres fidèles qu'on aperçoit tout autour. L'espace oscille entre les deux chœurs, il constitue un monde intérieur, entièrement arraché à l'entourage et qui détermine ses propres lois d'espace et de lumière: ils ont voulu cette « Jérusalem céleste », et non pas un simple hall, un magasin, un self-service...
Le traitement des volumes extérieurs est à la mesure de ces principes. L'église a tout l'air d'un blockhaus, fermé, défensif: c'est un monde qui se refuse à l'entourage, parce qu'il a sa propre loi, d'abord, et aussi parce que l'environnement est d'une médiocrité navrante. Les formes de l'église expriment un refus délibéré de ce monde, au profit d'un autre. Parent et Virilio trouvent dans l'architecture défensive contemporaine une perfection, un sens de l'intégration et de la continuité qui les poussent à s'en inspirer autant sur le plan technique, où ce sont des formules accomplies, que sur le plan du contenu, à cause du parallélisme des situations morales. Faut-il encore les suivre quand ils affirment qu'il y a eu des grands âges de l'architecture: arc cintré, arc brisé, arc en anse de panier et qu'aujourd'hui, il y a l'arc « déprimé », dont le nom symbolique, l'atmosphère et la technique conviennent spécifiquement à notre époque? Quoi qu'il en soit, le traitement des volumes juxtapose très savamment les formes adoucies, correspondant aux parties sacrées de l'édifice, et les formes aiguës qui les supportent, l'ensemble constituant un paysage architectural très animé.
La structure générale n'en restera pas moins lisible, le déboîtement des deux coques se trouvant accentué par la technique du porte-à-faux qui soutient l'édifice. Le plancher suspendu est, pour les architectes, l'une des formes les plus caractéristiques de l'esthétique contemporaine. A l'intérieur, le « survol » du sol naturel est accentué par les pentes et par l'éclairage à la base des murs, à l'extérieur, on le remarque surtout à la puissance du pilier central d'où ressortent les deux coques opposées. Une légère cassure des niveaux de terrain permet d'ailleurs d'en accentuer l'effet. A l'avenir toute cette composition devrait trouver son équilibre par la masse d'un presbytère-clocher, situé à l'autre bout du terrain.
Au milieu d'un quartier banal de banlieue provinciale, Sainte-Bernadette de Nevers est bien un monde autonome. Qu'on en accepte ou qu'on en refuse l'« instabilité pendulaire », l'« atmosphère cryptique » et cette physionomie brutale de masses qui se veulent défensives, on n'en est pas moins frappé par l'autorité qu'elle dégage.

1

2

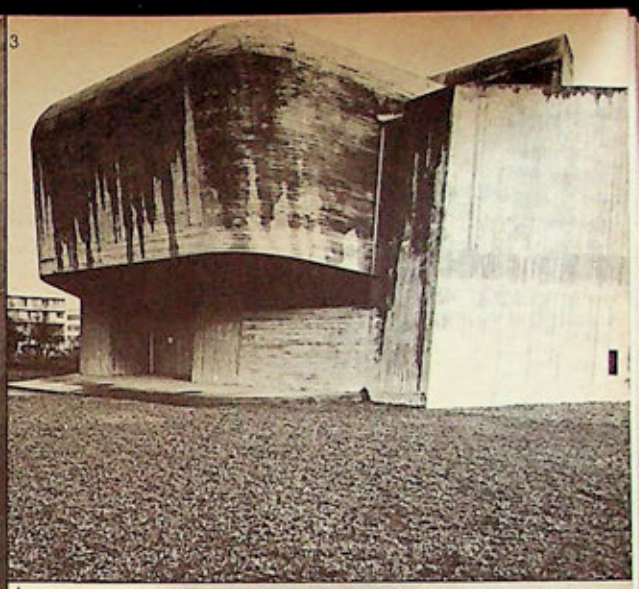


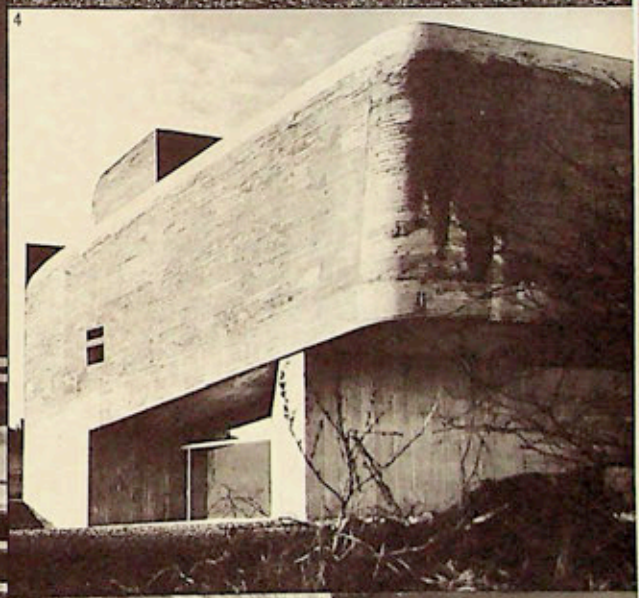
1 Sur l'autel, dans le « chœur de communion », le tabernacle sculpté par Morice Lipsi.
2 Reposant sur un pilier central, les deux nefs opposées se redressent en porte à faux, avec le « chœur de communion » à un bout et le « chœur de confession », plus remonté, à l'autre. L'opposition des angles vifs et « déprimés » reflète celle des parties profanes (accès, supports) et sacrées (confessionnaux, ambon et tabernacle se répondent en quinconce aux angles des deux chœurs).

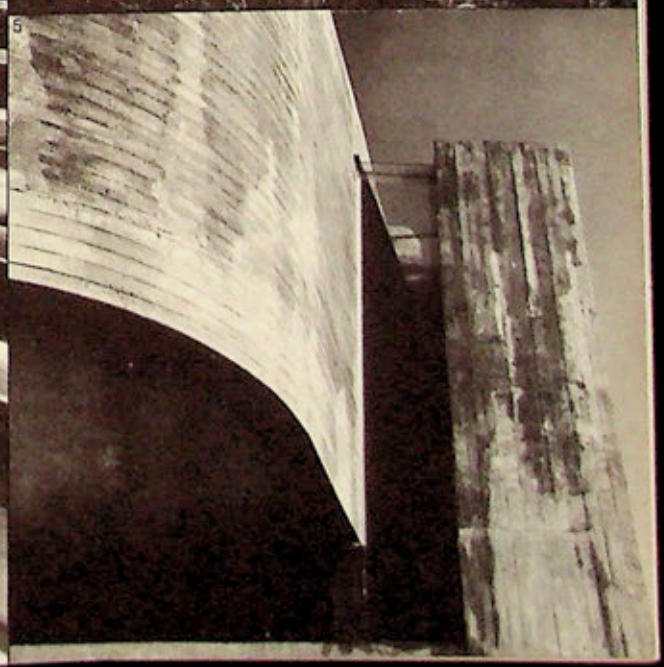
2

1 A l'intérieur de l'église, la lumière pénètre par la meurtrière dans l'escalier du Baptistère, sur le déboîtement des deux conques et par le lanterneau dont on remarque ici le puissant arc diaphragme, accentuant l'écrasement des volumes à la rencontre des nefs, sur la sortie de l'escalier.
2 Au centre, la sortie de l'escalier s'oriente vers le chœur — dans un éventail de bancs concentrés sur l'autel. L'atmosphère artificielle est soutenue par l'éclairage indirect du lanterneau et des meurtrières latérales ainsi que par quelques lucarnes aux vitraux colorés et par des « ouies » au sol, renvoyant la lumière de dessous: les nefs sont « suspendues » dans un monde irréel et sacré. Les vitraux d'Odette Ducarre, dont la tonalité générale est le rouge, ont été choisis pour faire contraste avec le béton laissé brut.
3 L'accès de l'église, sur la face Ouest est dominé par la saillie du « chœur de confession ». La masse des supports consolide cette forme instable.
4 Le porte-à-faux a été choisi comme « la plus haute expression technique de notre époque »: on a renversé le processus de l'arc-boutant, qui achevait son ascension sur la clé de voûte. Il s'agit maintenant de lancer de vastes éléments suspendus, reposant sur un simple point — une « clé de culée », et les monuments deviendront des « ponts inachevés », comme l'église de Nevers.
5 La solution de continuité dans l'emboîtement des deux conques exprime très vivement la dialectique des arcs aigus ou « déprimés ».

1


3


4


5

JEAN FAUGERON PROJETS ET REALISATIONS

Parmi les problèmes qui se posent aujourd'hui en architecture, le plus aigu concerne sans doute l'extension des villes, les remèdes à apporter à l'accroissement irrésistible des cités anciennes, les formules à adopter pour l'implantation de nouvelles zones d'habitat.

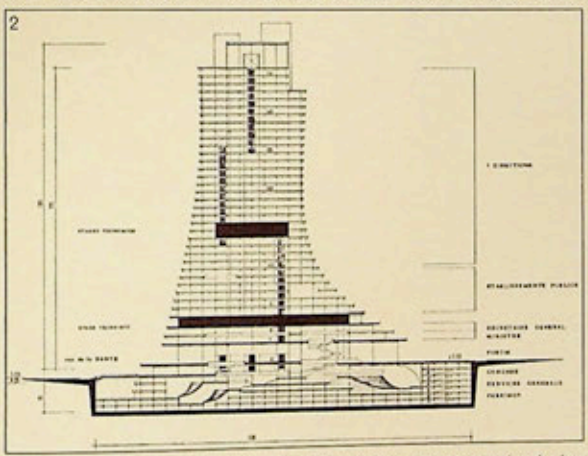
Cette recherche de solutions efficaces et humaines à la fois amène maintenant bien des architectes à prendre conscience de la monotonie, de la stérilité, qu'entraîne un fonctionnalisme étroit et simpliste. Pour créer une cité vivante, il faut lui donner une structure, une silhouette qui lui soient propres.

Ce qui est vrai pour une ville l'est aussi, et d'abord, pour chaque édifice considéré en lui-même. Un monument, un immeuble administratif, une habitation, sont des éléments du « paysage urbain » qui doivent avoir une individualité. Et c'est seulement par l'imagination, par le souci de l'expression plastique, du renouvellement des formes, que l'architecte peut y parvenir.

Il nous a paru intéressant de présenter ici quelques-uns des projets et des travaux récents de Jean Faugeron qui traduisent ces tendances nouvelles sous des formes diverses et d'une manière très personnelle.

Professeur à l'École des Beaux-Arts, et soucieux de renouveler l'enseignement de l'architecture, Faugeron a conçu ces projets avec la préoccupation de faire participer les jeunes architectes à leur élaboration et aussi d'associer éventuellement à l'équipe des artistes d'autres disciplines, peintres, sculpteurs, voire musiciens. Le projet de « ville linéaire », le Ministère de l'Éducation Nationale, la maquette du pavillon français à l'Exposition de Montréal sont trois expressions originales de son attachement à la qualité plastique, aux formes dynamiques, à l'animation de l'œuvre architecturale.

Le Ministère de l'Éducation Nationale, dont André Malraux a confié la réalisation à Faugeron en 1966, s'élèvera dans la partie sud de Paris, à l'emplacement de l'ancienne prison de la Santé. Le bâtiment comportera environ quarante-cinq étages sur un socle à cinq niveaux (plus cinq sous-sols de garages). La hauteur atteindra 180 mètres, sans


2

compter les 22,50 mètres de fondations. La tour aura à sa base une emprise de deux hectares (environ 200 mètres sur 100). Au sixième étage — au premier de la tour proprement dite, la surface ne sera déjà plus que de 6,500 m² et au 30e, elle se réduira à 2.240 m². Les courbures inhabituelles de cette tour lui donneront l'allure d'une sorte de « Babel moderne ». Sa large base s'enfoncera profondément sous la terre, traversant la grande caverne des catacombes, qui occupe le sous-sol de la prison de la Santé et qui fut le lieu de bien des sombres rencontres en des temps plus troublés. Désormais — Faugeron l'a prouvé par une maquette — un axe nouveau prolongera la ligne des flèches de la Cité et des coupoles de la Sorbonne ou du Panthéon jusqu'à la tour de l'Éducation Nationale, en rythmant la grande percée Nord-Sud de la capitale.

Faugeron explique ainsi les raisons qui l'ont amené à adopter ce plan:

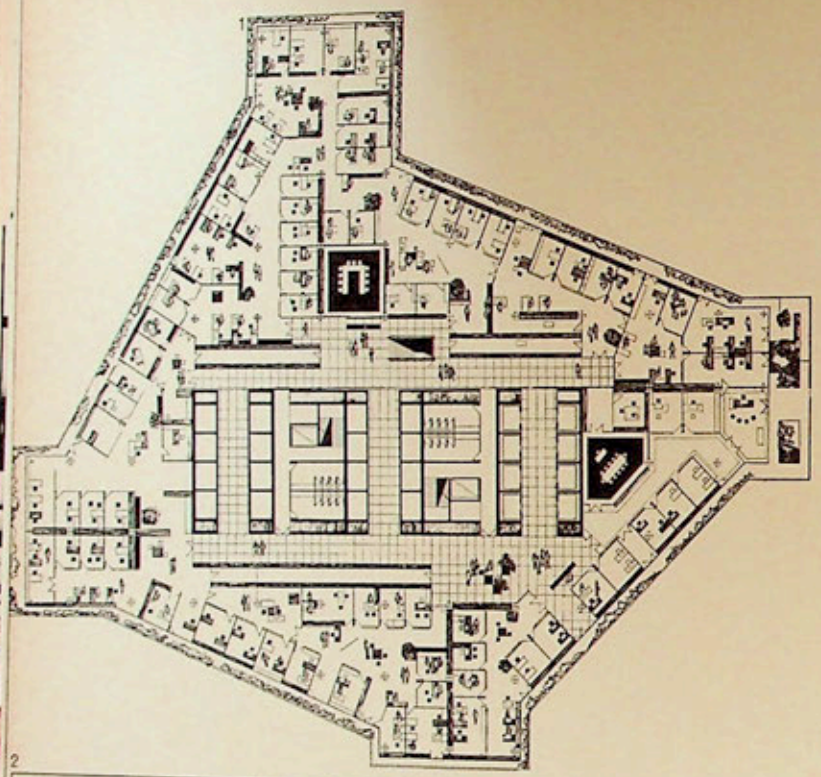
« La forme générale du bâtiment est fuselée. Je l'ai choisie pour la richesse de ses courbures mais aussi parce que je voulais faire un bâtiment qui soit tout le contraire des immeubles actuels — ce sont des parallélépipèdes perchés sur des béquilles. Mon bâtiment adhère au sol, il s'y enfonce, comme les racines d'un arbre, qui jaillit ensuite en fuseau. On n'a pas réussi à notre époque à retrouver la poétique des formes de l'art ancien. Coupoles et toitures rompaient, dans l'art médiéval ou classique, la tyrannie de la ligne droite. Il faut retrouver aujourd'hui le vrai visage d'une ville, cet épannelage de sa silhouette.

» Les formes en retrait que j'ai choisies ont des avantages techniques indéniables: elles épaulent la construction. Il est aussi tout à fait logique d'avoir une surface de plan supérieure aux étages bas: ce sont les plus accessibles. Donc ce sont les étages à caractère public ou communautaire. Au-dessus, les circulations verticales en ascenseurs n'ayant pas la même souplesse, il est normal que le bâtiment aille en se rétrécissant.

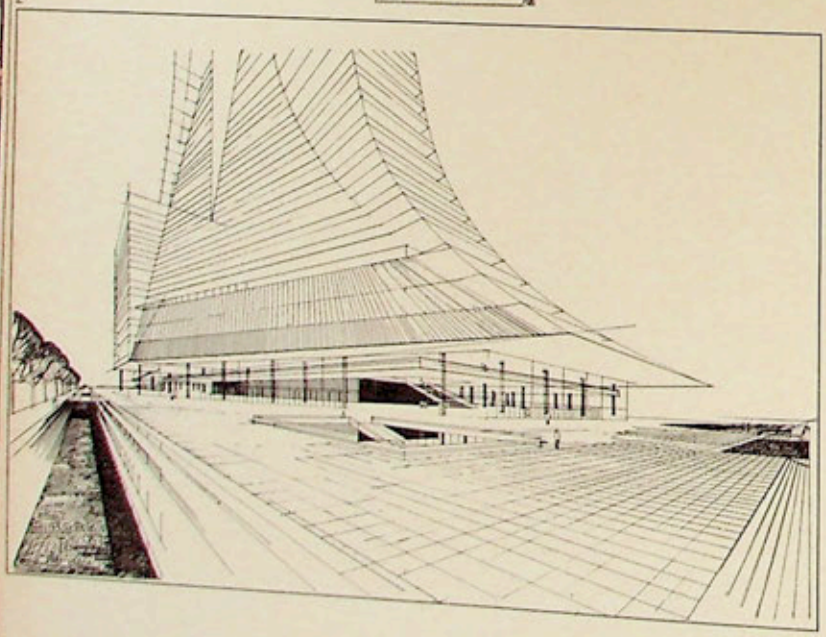
» La construction est très simple: trame de 7,5 m × 7,5 m. C'est une trame économique. Je ne voulais pas faire de tour de force: les paradoxes techniques sont admirables, mais ils me sont étrangers. 180 mètres de haut: la tour sera plus haute que le deuxième étage de la Tour Eiffel, et pourtant elle est bâtie sur une structure d'échafaudage banale: c'est là qu'est le paradoxe. J'ai cherché à me rapprocher des anciennes constructions de charpente, si simples et si robustes. Il fallait retrouver en façade les toitures perdues, ces six ou sept étages de combles et de lucarnes des vieilles maisons de Strasbourg...

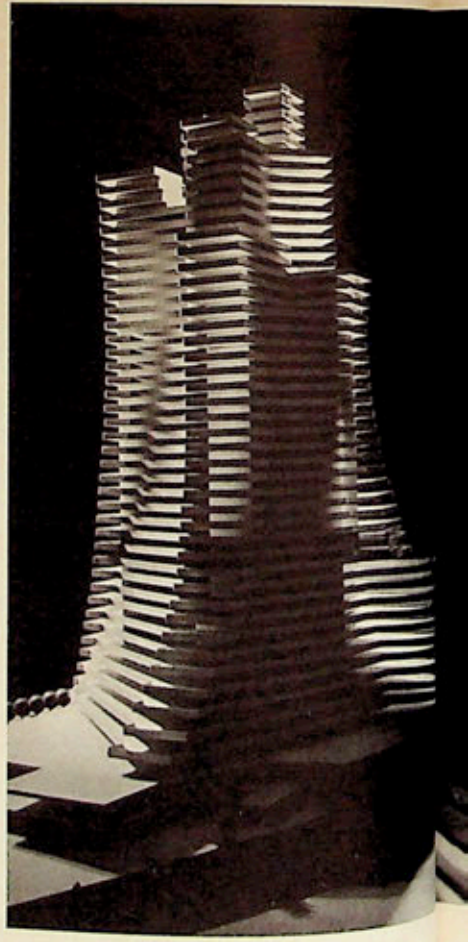
1 — Au bout d'une perspective réunissant Notre-Dame, la Sorbonne et le Panthéon, la Tour de l'Éducation Nationale se dressera sur l'emplacement de la prison de la Santé. Loin d'être « un simple parallélépipède », elle offrira des courbes qui, en l'attachant étroitement au sol, lui imprimeront sa physionomie monumentale.

2 — Cinq sous-sols, trois étages techniques et de multiples batteries d'ascenseurs feront de cet organisme un univers complexe. Au-dessus des parkings et des salles de conférence, les étages inférieurs seront consacrés aux services collectifs et au Cabinet du Ministre — qui est plus un personnage public, représentatif, que proprement un administrateur — tandis que la Tour abritera uniquement des bureaux : le Ministère ne sera pas une « pyramide administrative » traditionnelle, dominée par son chef.

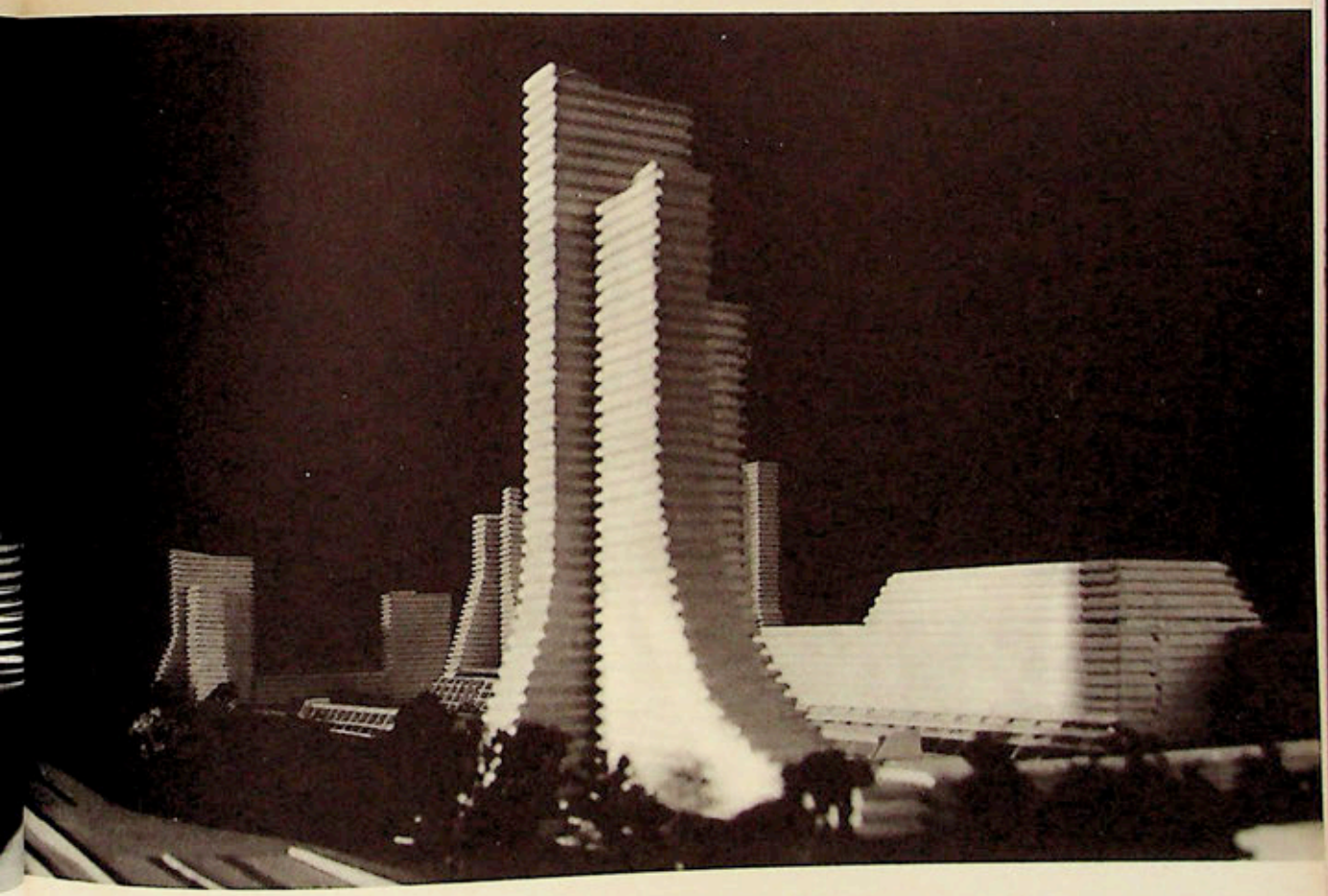


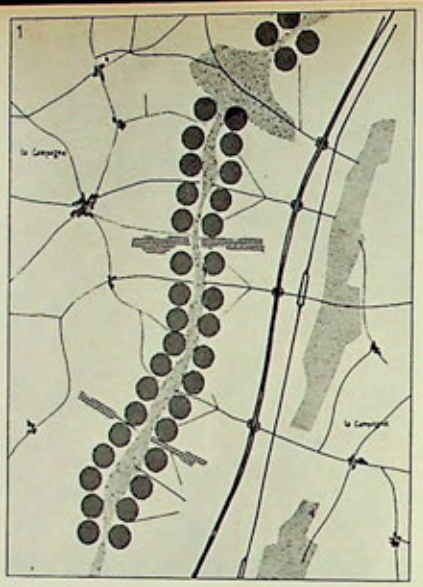
2

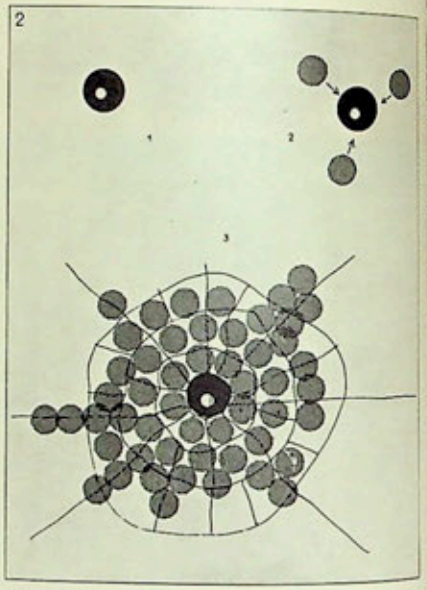


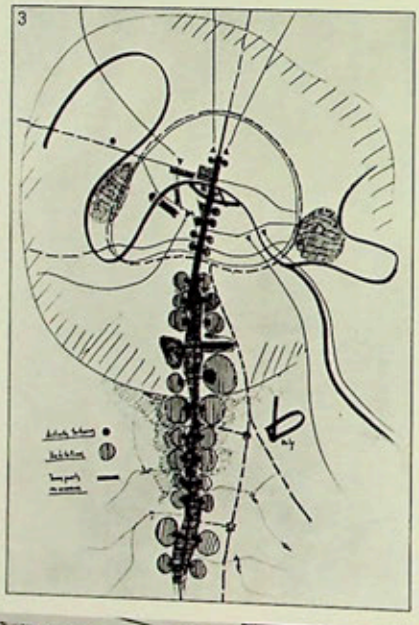


1 Les courbures du bâtiment imposent un plan différent à chaque étage, les surfaces allant en se rétrécissant — ce qui pourra correspondre à l'activité de services plus ou moins importants. Les blocs sanitaires et plusieurs batteries d'ascenseurs occuperont le noyau central autour duquel les bureaux se disposeront sur une circulation en croix. Dans les secteurs du losange ainsi formé, archives et salles d'accueil trouveront leur place.
2 L'emprise de la tour à la base sera d'environ 200 mètres sur 100. Puis la surface se réduira à chaque niveau. Grâce à cette forme fuselée, «le bâtiment adhère au sol comme les racines d'un arbre».
3 Le traitement des volumes est le résultat d'un long effort de recherche mené par Faugeron avec son équipe afin d'apporter à cette vaste et haute tour l'élan d'une flèche, dressée dans le ciel parisien sans en heurter la physionomie. Sa richesse sculpturale doit lui permettre de s'intégrer au paysage complexe de la ville ancienne, peut-être même de lui apporter une signification qui lui manquait.
4 Dans cette proposition pour la rénovation du quartier de Bercy, la recherche d'un « profil urbain » par la variation des volumes et le jeu des courbures préfigure celle de la Tour de l'Education Nationale et des projets d'« urbanisme linéaire ».









1 De part et d'autre d'un « axe de verdure », la ville « linéaire » s'étendra, formant un chapelet d'unités d'habitation dont chacune n'aura pas moins de 50 000 habitants et qui seront desservies à l'extérieur par de larges autoroutes, avec les chemins de fer, les aérogares, les ateliers et les usines...

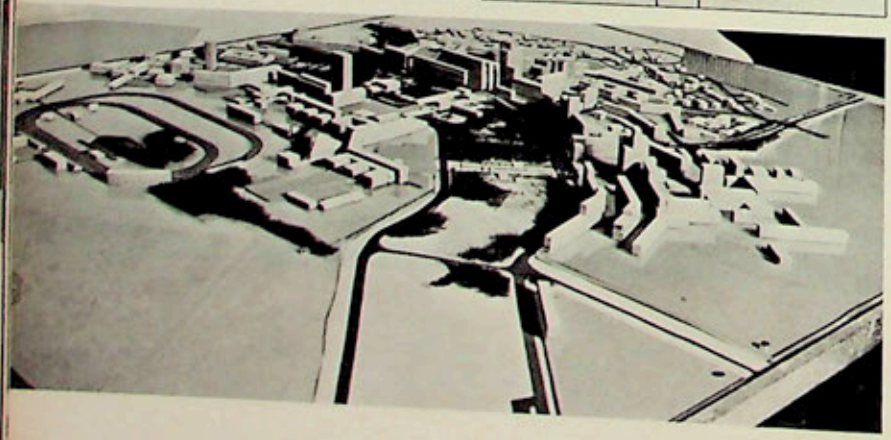
2 La ville traditionnelle n'était qu'un noyau, ramassé autour d'un point de rayonnement (fig. 1). Les groupements extérieurs s'y sont trouvés ramenés par convergence (fig. 2), jusqu'à ce que cette ville « radio-concentrique » soit entièrement engorgée (fig. 3). C'est contre un tel engorgement que la ville linéaire est conçue : elle opérera comme un drain qui videra l'abcès de la ville ancienne en le guidant tout au long d'un canal d'activité.

3 Ce schéma explique l'attachement d'une « ville linéaire » sur la capitale : en adoptant l'autoroute du Sud comme autoroute de desserte, on peut tracer un support de verdure le long duquel viendraient s'installer les « grands ensembles », regroupant les logements et les lieux de travail. Chaque unité aurait son autonomie, mais ces nouveaux centres parallèles ne se recouperaient plus au cœur de l'ancienne ville ; ils se succéderaient, permettant ainsi à la ville une croissance infinie.

4 Les deux cours de la ville linéaire se relient par un pont de part et d'autre de l'axe de verdure. Quelques tours rythment les immeubles longs, suivis en cascade par les semi-collectifs et les maisons individuelles. Derrière, on trouve tout de suite la campagne. Les voies de desserte locale qui longent au niveau inférieur l'axe central se relient par des rocades aux autoroutes extérieures.

5 Vue en plan, la maquette montre bien l'alternance des centres par rapport à l'axe de verdure, où l'on pourra même installer des « îles » — comme sur un fleuve. La liaison avec les centres anciens en dehors de l'axe principal se fait soit par des bâtiments bas qui viennent se souder sur le réseau traditionnel de circulations, soit par des équipements collectifs (hôpitaux, écoles, etc...) communs au groupement ancien et à la ville nouvelle.

4



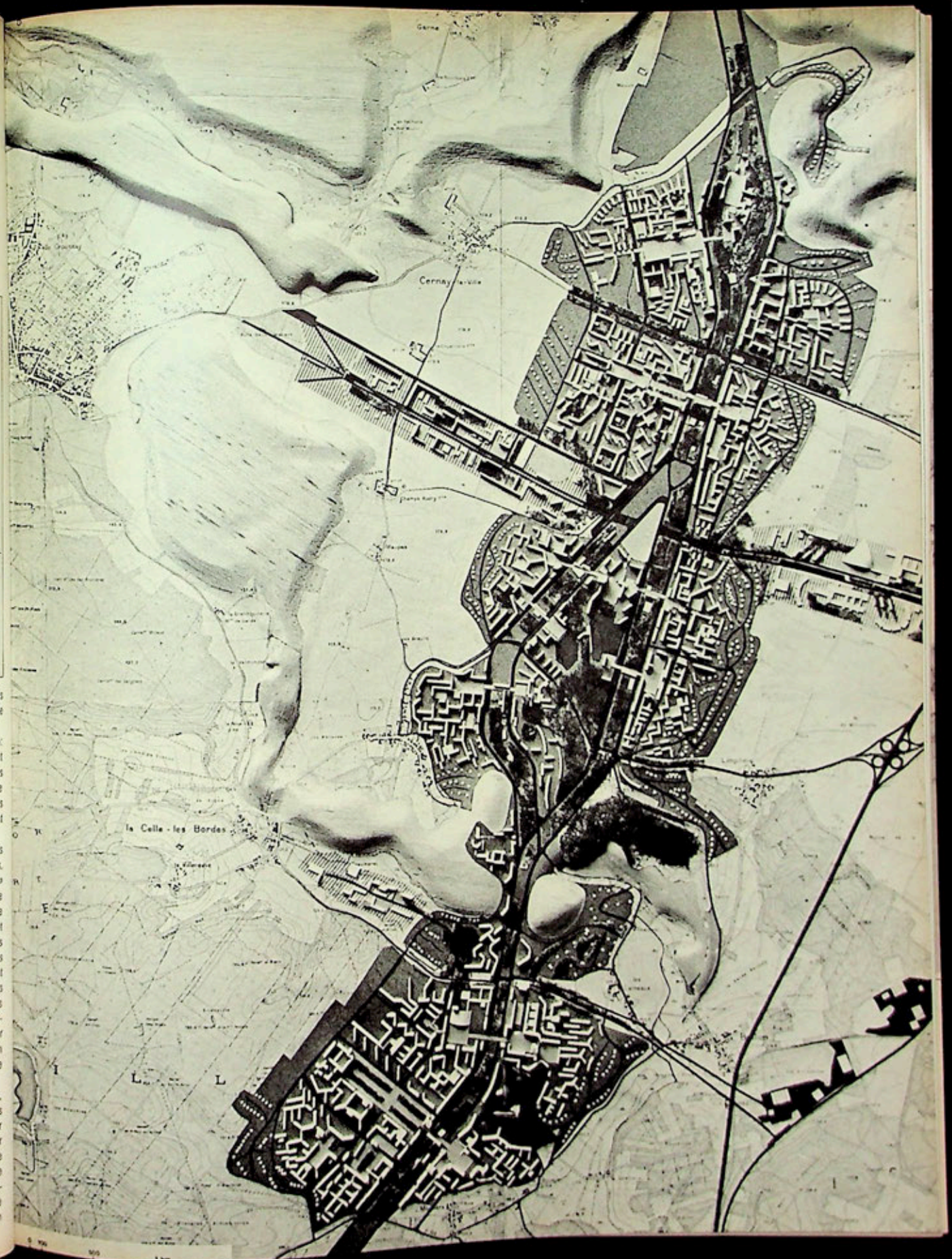
Retrouver des accents et des rythmes, des mouvements, des articulations et des emboîtements de masses qu'ignore le parallélépipède.

» Enfin ce qui est important aussi dans cette tour, c'est le plan: on passe d'une distribution rectiligne des bureaux, de part et d'autre d'un couloir, à un système en croix où quatre ailes perpendiculaires se retrouvent en un nœud commun de circulations verticales. Tout naturellement, j'ai rempli les angles, pour augmenter la surface des bureaux. Le bâtiment devient une sorte de tour losangée.

» Ainsi, dans les quatre secteurs compris entre les circulations centrales et l'enveloppe de bureaux, se placent les archives, les salles de conférence, salles d'exposition, salles d'attente... »

La Tour de l'Education Nationale est le symbole de cette nouvelle architecture plastique et non orthogonale que Faugeron voudrait établir. Mais ses visions d'architecte l'ont conduit à des conceptions beaucoup plus vastes, tant dans un projet pour la rénovation du quartier de Bercy (où plusieurs tours rythment l'agglomération des immeubles bas, jaillissant en faisceau des lignes horizontales) que dans ses propositions pour un nouveau système d'urbanisme « linéaire », offrant des solutions fort différentes des grandes options à l'étude actuellement. L'originalité de Faugeron est d'avoir cherché à concilier la densité énorme de la ville et le besoin d'une proportion humaine, par l'intermédiaire d'une « épine dorsale », coulée de verdure contre laquelle viennent s'adosser ses quartiers.

« Le principe général », dit-il, « est celui d'un axe de verdure, une ligne verte, de chaque côté de laquelle se situent des ensembles de 50.000 à 100.000 habitants. On peut compter qu'environ un million de personnes trouveraient à se loger sur un axe de dix kilomètres. Le parc central, aurait une largeur de 300 à 500 mètres et serait installé sur une galerie technique: lignes de métro, égouts, conduites diverses, parkings. Deux routes en tranchée, pour la circulation locale, le longeraient. Cela permettrait de venir au cœur de la ville en voiture sans jamais recouper la circulation des piétons.

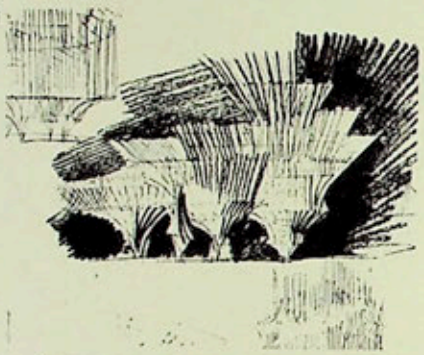

Cernay
la Celle-les Bordes

1 « Explosion germinale » de formes fleurs qui « éclatent en tournant », le pavillon de la France à l'Exposition de Montréal se développera comme une corolle, jaillissant en bouquets.

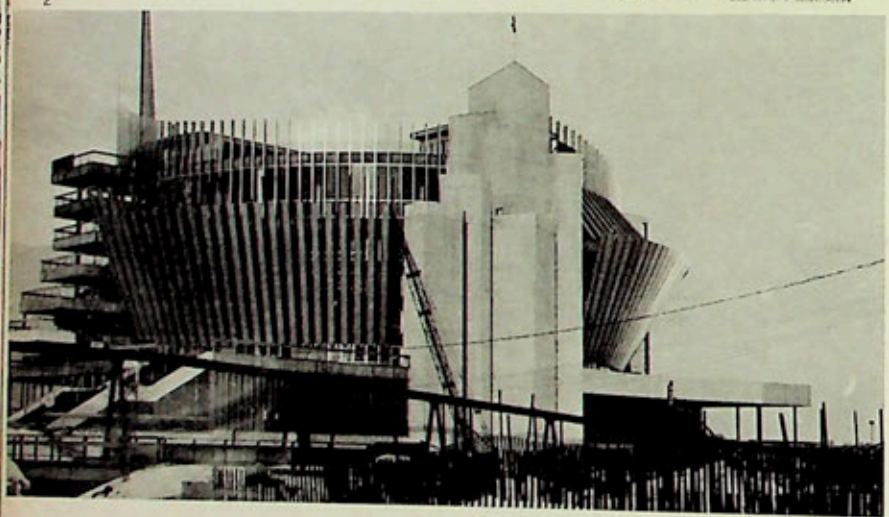
2 Déjà presque achevée à l'heure actuelle, la construction s'exprime toute entière dans le mouvement en spirale des brise-soleil d'aluminium.

3 A l'intérieur du pavillon, sur le « rez-de-lagune », les piliers viennent prendre leur appui dans l'eau du lac, avant de s'épanouir dans le rayonnement des lamelles métalliques, d'où tombe une lumière mouvante, comme au travers d'un store. Le vitrage de l'ensemble (3000 m²) sera exécuté en glace claire (Saint-Gobain). Les portes seront en glace trempée avec encadrement d'aluminium.

1



2



» Les quartiers d'habitation s'étendraient sur 800 mètres ou un kilomètre de long et n'auraient pas plus de 500 mètres de profondeur. Chaque quartier aurait sa place, qui serait liée à la place du quartier d'en face (de l'autre côté de la zone verte) par un très large pont. Toute cette partie-là constituerait le centre commercial de la cité, réservé aux piétons, et se joindrait étroitement à la zone verte, dans laquelle on trouverait les restaurants, les cinémas, les théâtres, les écoles, l'Université même! Ces quartiers de la ville, groupant des immeubles de grande hauteur, associeraient bureaux et habitat.

» Derrière, on trouverait tout de suite la campagne, puis, trois kilomètres plus loin, des autoroutes très importantes de desserte, le long desquelles viendraient se bâtir les usines, éloignées ainsi du centre de la ville mais à proximité des voies de circulation. Dans l'espace intermédiaire entre la ville et les autoroutes, il serait absolument interdit de construire.

» Dans l'élaboration d'un tel projet, il faut rendre toute son importance à la plastique: l'urbanisme doit épouser le terrain, créer des axes, des directives, des points forts, faire sentir le relief de la ville en donnant à chaque quartier un profil qui l'individualise.

« La croissance de la ville pourrait s'étendre à l'infini le long de cet arbre porteur. Si Paris a un jour 32 millions d'habitants, les solutions traditionnelles de développement concentrique conduiront à une asphyxie totale et à la mort de la capitale. Il faut donc adopter la structure linéaire dans l'accroissement de la ville, afin de retrouver le contact avec sa proportion naturelle, réglée sur le pas de l'homme. Le système des unités successives, en créant des rythmes courts, s'y modèle, tout en laissant la possibilité d'une extension réglée, elle, sur la vitesse de la machine. Après cela seulement, une rénovation urbaine sera concevable — quand des quartiers entiers auront été soulagés de leur surpeuplement.

Les projets de Jean Faugeron trouveront-ils bientôt un commencement d'application? Le très vif intérêt qu'ils suscitent aujourd'hui permet de le supposer. Quoi qu'il en soit, une occasion exceptionnelle lui a été récemment offerte de s'exprimer avec le pavillon de la France destiné à l'Exposition de Montréal. L'édifice comporte huit niveaux, ses dimensions principales sont d'environ 80 mètres de diamètre, 35 m de haut, et il réserve 20.000 m² d'exposition. Commencé en octobre 1965, il sera terminé pour l'inauguration de l'exposition, le 1er mai 1967. L'ensemble fonctionnera pendant six mois, jusqu'à la fermeture de l'exposition, le 1er novembre 1967, et sera détruit par la suite.

» Les pavillons voisins sont des cubes de verre. J'en ai eu assez des plans carrés, de cette perfection ennuyeuse. J'ai fait un bâtiment rond, pas carré, rond, c'est-à-dire en pas de vis, en hélice. J'aime les formes ascendantes, qui se développent comme des fleurs, qui éclatent en tournant. L'architecture doit être en mouvement — mais pas un mouvement qui saute et qui se trémousse, pas un mouvement ambulatoire, plutôt une sorte d'explosion germinale.

« Je refuse la perfection géométrique de Mies van der Rohe: c'est une expérience limite, le bout du monde, le parfait, dépourvu de toute vie. Cette architecture-là est aisée, c'est un alibi pour ceux qui n'ont pas d'imagination. Elle est devenue une sorte de convention; de morale officielle, une morale stérile. Non, il faut que le spectateur participe à l'édifice, qu'il assume la forme pour la terminer. On doit même faire participer la nature, par le jeu des ombres portées qui modifient à chaque instant la perception, la coloration plastique du bâtiment. Une construction doit être comme un visage, qui n'est jamais le même sous toutes ses faces et dans toutes les lumières, qui change avec l'expression, l'angle ou l'éclairage.

» Ce pavillon de la France, je l'imaginais un peu comme une valise trop pleine qui éclate à moitié et dans laquelle il y avait tout ce que notre pays apporte pour l'Exposition — une sorte d'arche de Noé: on y a mis un couple de chaque espèce. Le bateau est accosté: il a un pied sur la terre et un pied dans la mer. C'est pour cette raison que je l'ai construit à moitié sur l'eau. Je pensais à la Châsse de Sainte Ursule, de Memling — merveilleuse poésie de l'abordage: on y voit des nefs rondes et recourbées, pleines de vierges et de guerriers, et des populations qui les attendent au bord des villes, avec leurs évêques et leurs dignitaires. En composant ce pavillon, en en dessinant les formes, je voyais des châteaux, des cathédrales, des bateaux, des paysages, de la chorégraphie, de la danse, des oiseaux, qui s'envolent et qui s'abattent, tout un monde de mouvement et de vie.

» Les arcs et les poteaux reposent sur une lagune, à ras de l'eau: on verra le bâtiment depuis le lac, sur des bateaux; il y aura des restaurants flottants et des barques qui passent. La nuit, de grandes fontaines lumineuses occuperont le centre du pavillon, au milieu du bassin intérieur. J'ai beaucoup pensé à Lippold pour cela. Je voulais sculpter l'eau à l'échelle du bâtiment, faire des « fontaines-fleurs », en gerbes et en lumières. Enfin, le jour, les lamelles brise-soleil sur la façade compléteront l'animation esthétique du bâtiment. »

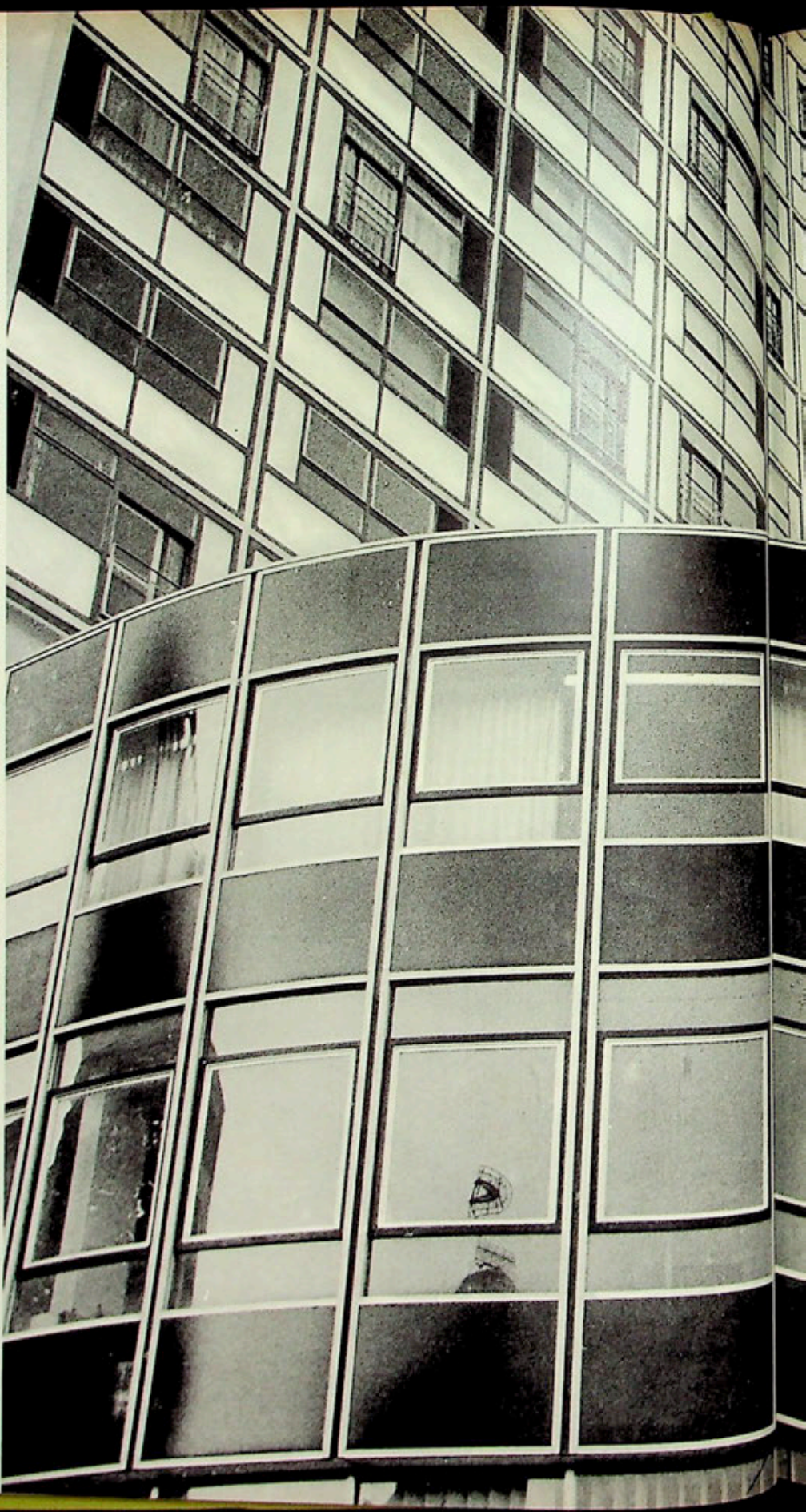
Un nouveau Paris a surgi à l'Ouest en quelques années sans qu'on en ait vraiment conscience. Ce qui était hier une zone de petite banlieue industrielle s'est transformé en un gigantesque chantier entre Neuilly et Nanterre, où poussent chaque jour de nouveaux immeubles de bureaux: à côté du palais de la Défense (le « CNIT »), on a vu apparaître successivement Esso, BP, les Pétroles d'Aquitaine, Nestlé, la Tour Nobel, le quartier Bellini (avec des logements HLM), Arago-Défense et son « Drugstore Bellini », l'immeuble de SCAC, celui de la SOFAD, etc.

C'est sans aucun doute le premier effort cohérent tenté dans la périphérie de Paris pour la réorganisation des banlieues, mais, comme toute nouvelle tentative, elle n'est pas exempte de faiblesses. Certains élus municipaux ont pu souligner l'injustice que représentait l'expulsion de la population ancienne pour la construction de vastes immeubles de bureaux (on a en conséquence mélangé logements et bureaux dans le « quartier Bellini » et construit un peu plus loin un immeuble sous l'impulsion de l'Association des expropriés de la Défense, « Exprodef »).

Premiers « gratte-ciel » de Paris, après la tentative de la rue Croulebarbe il y a quelque cinq ans et l'échec de « Maine-Montparnasse », les grands immeubles de la Défense expriment certainement une conception beaucoup plus moderne de l'urbanisme; placés hors du centre historique — et donc sans conflit avec lui — ils viennent apporter un utile contrepoids aux gigantesques tracés haussmanniens venus en droite ligne de l'Arc de Triomphe. Peut-être ne sont-ils même pas encore assez élevés et assez puissants en regard!

L'expérimentation qui y a été faite d'une architecture presque complétement industrialisée, faisant beaucoup appel au verre et au métal, s'inspire des méthodes américaines. Elle régénère les techniques de la construction française, encore trop attachée aux matériaux traditionnels. En ce sens, la Défense aura été un très grand « pas en avant ». Elle est l'aboutissement de vingt ans d'efforts pour la rénovation des techniques de la construction en France.

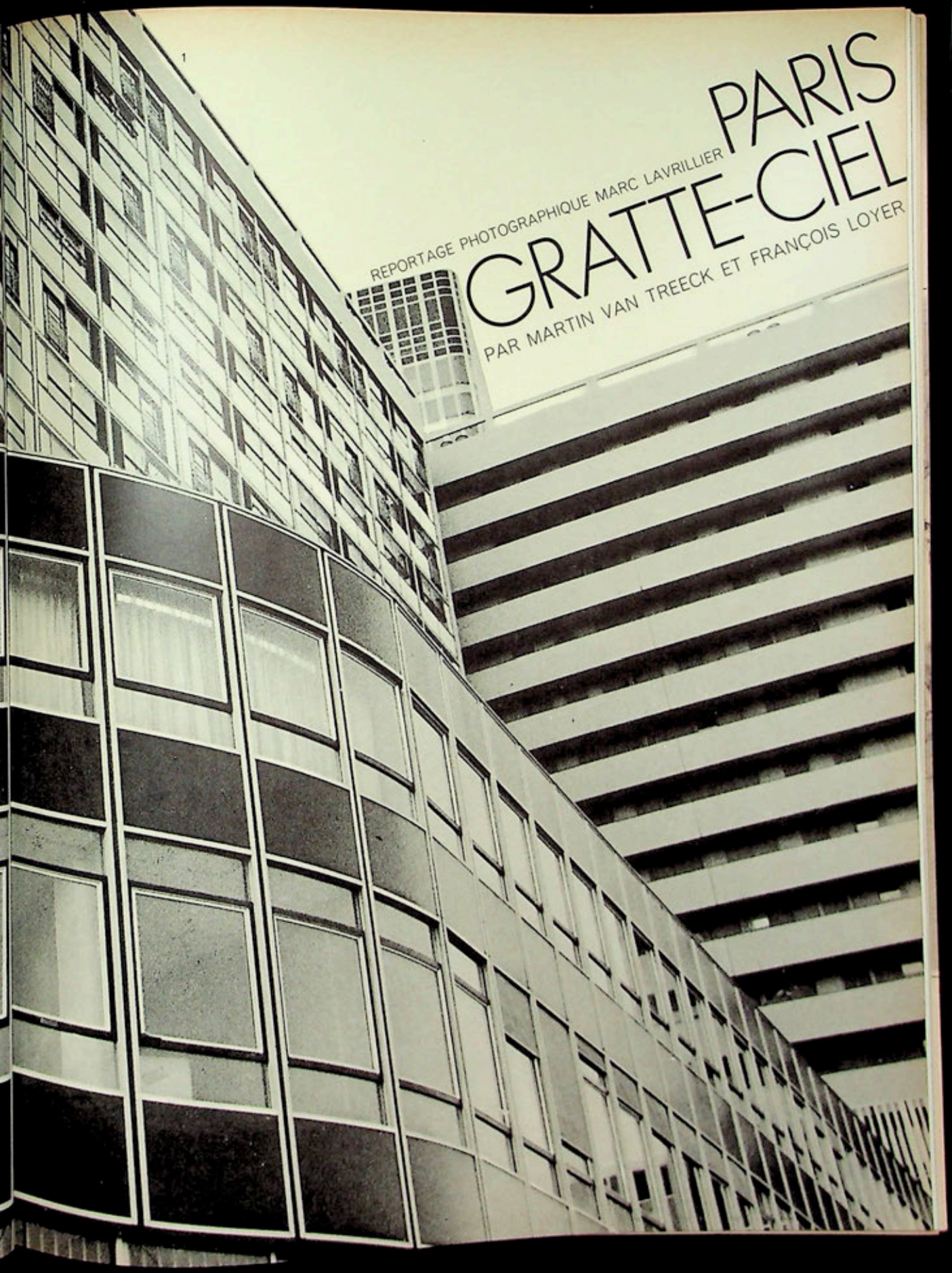
Mais n'a-t-elle pas aussi dix ans de retard sur les Etats-Unis? Le « grand style des années 60 », qui poussait le purisme, l'orthogonalité et la transparence jusqu'à l'extrême dans les grands immeubles new-yorkais, est quelque peu dépassé là-bas où l'on recherche à nouveau une expression plastique que certains qualifient de « baroque ». Ce mouvement n'a pas encore atteint, semble-t-il, la France qui fait si tardivement la découverte d'un perfectionnement industriel.



PARIS GRATTE-CIEL

REPORTAGE PHOTOGRAPHIQUE MARC LAVRILLIER

PAR MARTIN VAN TREECK ET FRANÇOIS LOYER

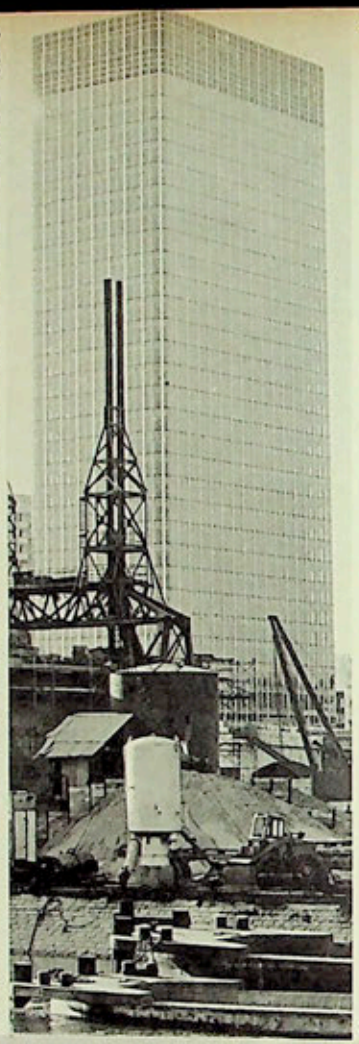


1 (Pages 42-43): Le « quartier Bellini » et la Tour Nobel (Architectes: De Mailly) à la Défense. Est-ce un photomontage? Non, ces architectures d'une inspiration technique et plastique hétérogène sont associées en un seul ensemble dont la forme désarticulée rend plus sensible encore l'incohérence — étrange réunion éclectique de formules qui ont fait leurs preuves ces dix dernières années dans les différents domaines de la construction, le programme primant ici l'unité architecturale puisqu'on voit juxtaposés les « murs-rideaux » servant à l'architecture de bureaux et les systèmes de remplissages d'allèges ou de panneaux légers fréquemment utilisés dans les « grands ensembles ». Aucun souci de synthèse n'a présidé à cette réalisation exécutée par « tranches » et par catégories, conformes aux poncifs de l'architecture contemporaine.

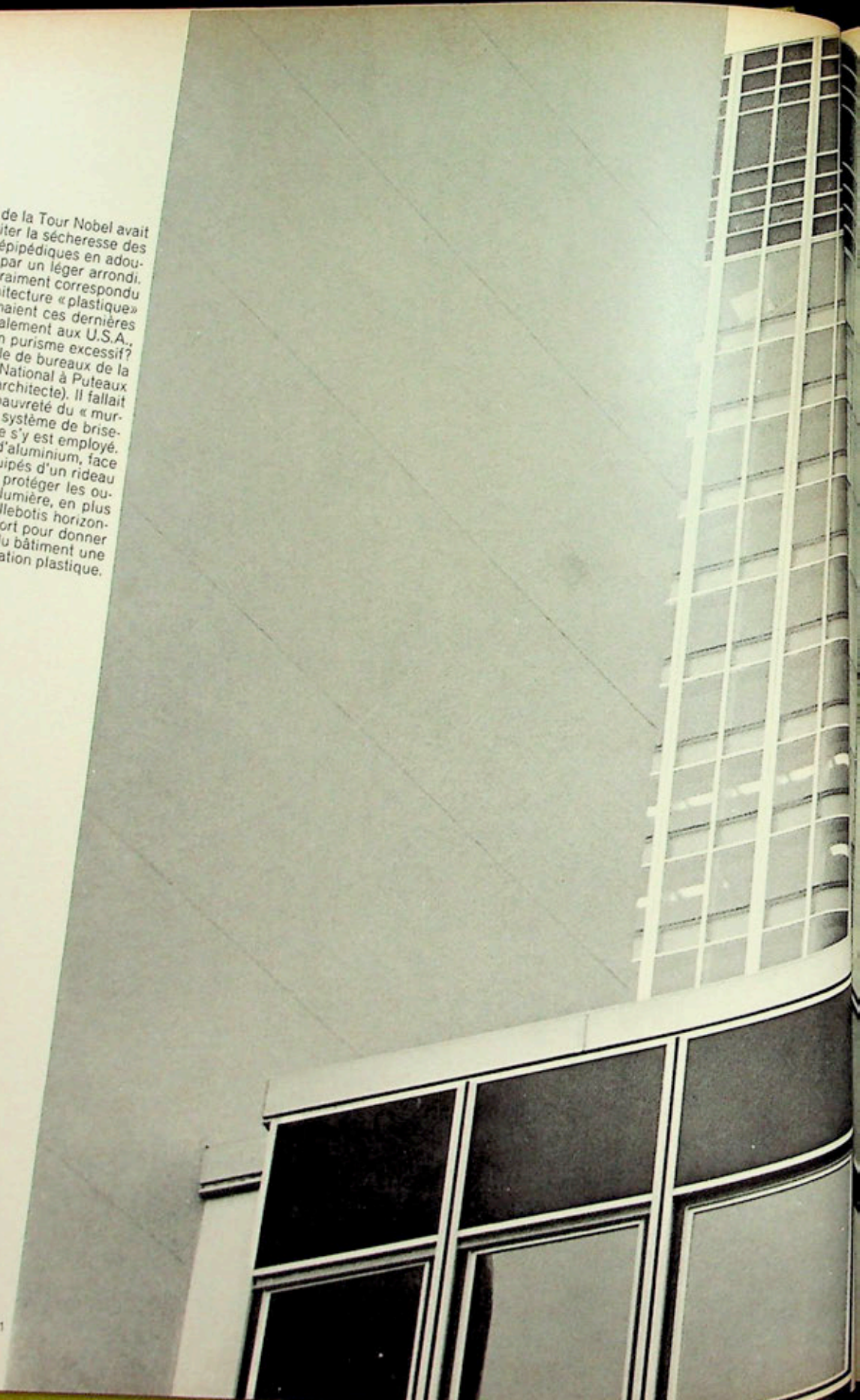
2 La Défense est en pleine transformation, tant par les travaux du Métro Express Régional (au premier plan, l'immersion des caissons du tunnel sous la Seine) que par la construction intensive d'immeubles de bureaux entre le Pont de Neuilly et le palais du C.N.I.T. La Tour Nobel a ainsi surgi en quelques mois — maigre tour d'ascenseurs en béton (exécutée en coffrage glissant) bientôt enveloppée d'un échafaudage métallique recouvert d'un « mur-rideau ».

3 Le petit Temple de l'Amour, sur l'éperon de l'Ile de la Grande Jatte, vient du Parc Monceau où Carmontelle l'avait construit en 1778 pour Philippe d'Orléans. Installé là en 1931 après diverses vicissitudes, il voisine maintenant curieusement avec les vastes immeubles de la Défense. Les constructions nouvelles n'ont pas son charme ni sa sensibilité, et c'est dommage en regard d'un paysage si heureux, montant jusqu'aux collines de Puteaux.

4 Dans un quartier de taudis ouvriers, la Tour Nobel se détache par son luxe, sa transparence et la netteté des formes aplanies. Elle est un manifeste de l'architecture industrielle.

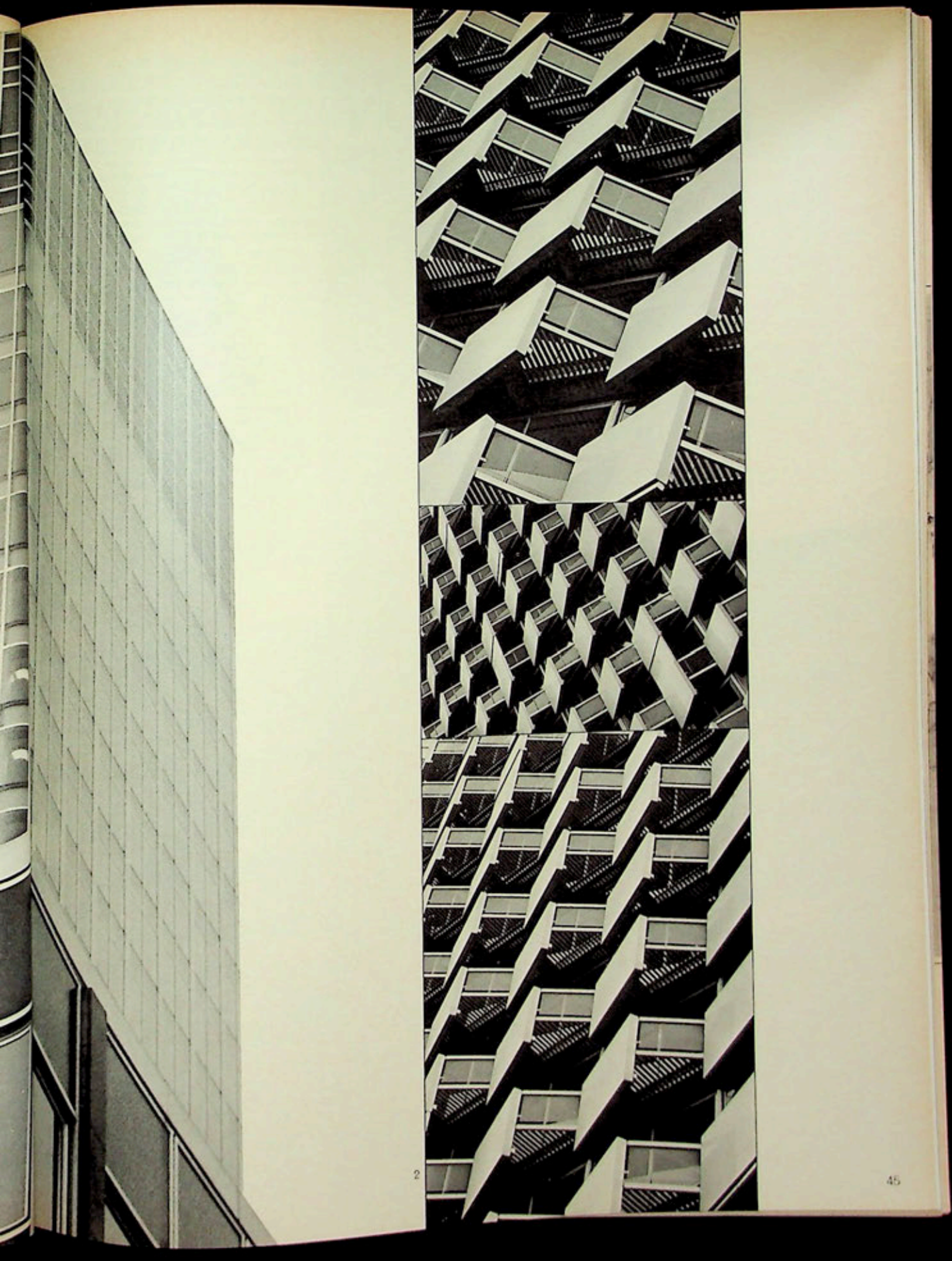

2

3



1 L'architecte de la Tour Nobel avait voulu éviter la sécheresse des volumes parallélépipédiques en adoucissant les angles par un léger arrondi. Ce souci a-t-il vraiment correspondu aux besoins d'architecture « plastique » qui s'exprimaient ces dernières années, principalement aux U.S.A., en regard d'un purisme excessif?

2 Immeuble de bureaux de la S.C.A.C., 30 quai National à Puteaux (Lhuillier architecte). Il fallait lutter contre la pauvreté du « mur-rideau » et ce système de brise-soleil en ligne brisée s'y est employé. Les panneaux d'aluminium, face au Sud, sont équipés d'un rideau coulissant qui vient protéger les ouvertures contre la lumière, en plus d'une sorte de caillebotis horizontal. C'est un effort pour donner à l'épiderme du bâtiment une signification plastique.



COULEURS ET DIFFERENTIATION VISUELLE

PAR M.-G. DE LA COSTE-MESSELIÈRE

DANS UN GROUPE SCOLAIRE ET DAN[S] UN LYCÉE DE L'EST, BERNARD LASSUS A CHOISI LA COULEUR POUR CRÉER UN SITE NOUVEAU ACCORDÉ AU PAYSAGE ET POUR DIFFÉRENCIER LES BÂTIMENTS TOUT EN ÉTABLISSANT UNE AMBIANCE AGRÉABLE AUX MAÎTRES ET AUX ÉLÈVES.

L'utilisation de la couleur en architecture, le choix des revêtements, la répartition des éléments décoratifs jouent souvent un rôle déterminant pour intégrer au paysage les éléments d'un site nouveau, et aussi pour exprimer visuellement la destination d'un édifice, pour accompagner ou guider le rythme des activités dont le bâtiment en question doit être le cadre.

C'est ce qu'a recherché Bernard Lassus, conseiller d'ambiance visuelle, dans deux de ses plus récentes réalisations: le Groupe scolaire Jacques Sturm à Strasbourg et le Lycée de Saint-Avold.

Il s'agissait, dans l'un et l'autre cas, d'établissements d'enseignement, mais dont l'implantation et le fonctionnement posaient des problèmes différents: à Strasbourg, l'ensemble comprend une école de garçons, une école de filles, une école maternelle, situées entre un parc municipal et des immeubles d'habitation dominés par une tour. Le Lycée de Saint-Avold s'élève, lui, en bordure de la ville, à la lisière d'un bois de sapins, sur un terrain assez mouvementé où sont groupés le bâtiment des classes, celui de l'internat, un restaurant et une série de logements pour les professeurs. A Strasbourg, il fallait accorder les constructions à un contexte et, en même temps, les différencier entre elles. A Saint-Avold au contraire, le lycée constitue une transition entre la campagne et les habitations périphériques de la ville. Dans les deux cas, le choix des couleurs, et la répartition des divers éléments décoratifs ont été adaptés très attentivement à ces données de base.

1

1 Le Groupe scolaire Jacques Sturm, à Strasbourg. Bâtiment de l'école des garçons. Il est à quatre niveaux, comme l'école des filles, tandis que les classes maternelles et l'administration s'élèvent seulement sur deux niveaux. L'ensemble, construit par les architectes J. L. Rauzier et R. Will, constitue ainsi une transition entre les hauts immeubles d'habitation qui s'élèvent à proximité et les arbres du parc municipal voisin. L'un des soucis de Bernard Lassus a été, tout en individualisant les volumes, de les fractionner visuellement pour que les masses ne donnent pas une impression écrasante et soient au contraire ramenées à l'échelle des enfants. Ici, la structure de béton peinte est soulignée par le contraste des menuiseries laquées; la répartition des allèges en émaillite blanche crée d'autre part des travées verticales au-dessus du préau, dont la façade sombre réserve le contraste des vives couleurs de la mosaïque décorant le mur du fond.

2-4-6 Bernard Lassus a conçu pour le préau une mosaïque faite de panneaux de différentes couleurs — mais limitées volontairement aux tons primaires — dont la fragmentation horizontale et verticale minimise la longue surface du mur. Il a d'autre part étudié la répartition des éléments blancs de manière à ce que les relations de surface et de couleurs varient selon la distance et l'angle d'où on les aperçoit (mélange optique, égalisation). Les jeux même et les mouvements des enfants les font participer à l'animation visuelle du décor.

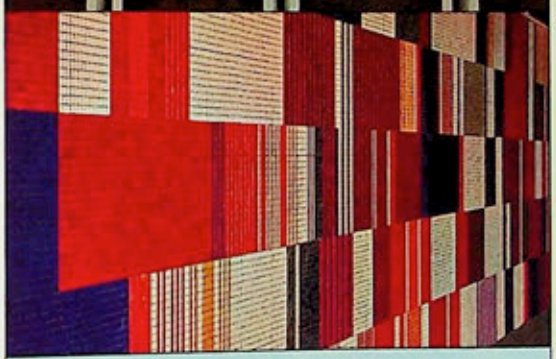
3 La façade du gymnase. Sur une structure de béton clair, les panneaux de remplissage sont en brique peinte marron foncé. Le ton a été choisi pour accorder le bâtiment aux arbres du parc municipal voisin.

5 Les couleurs des murs ont été choisies de manière à créer une différenciation visuelle entre chacun des bâtiments et en tenant compte aussi du contexte auquel ceux-ci doivent s'accorder: d'un côté, des immeubles d'habitation à dominante blanche groupés autour de tours bleues; de l'autre côté, le parc municipal. Ici, au fond, l'école des garçons, où les tons chauds, marron et beige, contrastent avec les lignes vert foncé qui renforcent le fractionnement créé par la structure. L'administration, à gauche, a été conçue comme un élément neutre, autour duquel s'organisent les valeurs de l'ensemble. Mais les bandeaux blancs qui soulignent les murs gris découpent la forme sur la masse des autres bâtiments.

7 Vue arrière du Groupe scolaire. A gauche, les grisbleus modulés de l'école des filles. A droite, les tons clairs des classes maternelles. Au fond, l'administration, dont la masse horizontale contraste avec les immeubles d'habitation qui s'élèvent à l'arrière-plan.

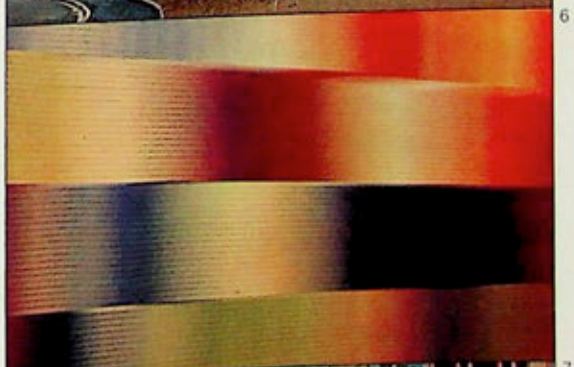
2

3



4

5



6

7

Le Lycée de Saint-Avold (architectes : J. de Bary, J.-L. Rauzier et Zonce), qui s'élève à la périphérie de la ville (page ci-contre), en bordure d'un bois planté de sapins et d'arbres à feuilles caduques, comprend, outre le bâtiment des classes (à droite), celui de l'internat (à gauche), un restaurant (devant l'internat) et, au fond, vers la ville, une série d'habitations pour les professeurs, construite par la société d'H. L. M. Logilor (architectes : J. de Bary et J. L. Rauzier). L'ensemble des bâtiments constitue une liaison entre la zone urbaine et la forêt. Les couleurs, notamment pour les logements des professeurs reflètent cette transition : les tons alternés passent du vert sombre au marron foncé puis au beige (fig. 3 à 6).

1-2 Un autre problème s'est posé à Saint-Avold : les élèves, pensionnaires pour la plupart, doivent passer plusieurs fois par jour un grand mur de 80 m de long (fig. 2). Pour animer ce passage, Bernard Lassus a créé une grande composition de mosaïque (fig. 1), divisée en panneaux verticaux dont il a calculé la largeur respective de manière à obtenir un rythme analogue à celui qu'offre, dans une rue, la succession des vitrines, des portes, des volets, des piliers. Par endroits, d'étroites bandes verticales en pâte de verre de plusieurs couleurs accentuent l'effet d'équivalence recherché.

2

COULEURS ET DIFFERENTIATION VISUELLE

Etudes Rheims & Laurin

1, rue de Lille - Paris 7 - 222 61 90

Ventes Palais Galliéra

le 7 mars à 14 h. 15 - Exposition le 6 mars

1. Collection de Mr et Mme N...

Tableaux anciens, Boilly, Boucher, Van Dyck, Fragonard, Guardi
Bel ameublement XVIIIe. Chine. Haute-époque

2. A divers amateurs :

Important dessin par Dürer. Tableaux anciens. Bel ameublement XVIIIe.
Rares tapisseries
Mrs Lebel, Prost, Canet, B & J.-P. Dillée, Beurdeley, Roudillon

le 14 mars - Exposition le 13 mars

à 17 h. 30 : très importants bijoux

Appartenant à Mr Alain L. D.: exceptionnelle émeraude de 140 carats
A divers: brillant taille émeraude de 25 carats, etc.
Mrs Boutemy, Boulle, Rosenthal

à 21 heures - importants tableaux modernes

F. Boggs, Boudin, Chagall, Corot, Degas, Dufy, de Dreux, Guillaumin, Kisling, Loiseau, de Staël, Toulouse-Lautrec, Utrillo, Vlaminck, Vuillard
Sculptures par Daumier et Degas
Mrs Ebstein, Durand-Ruel, Dubourg, Me Cailac

TOULOUSE-LAUTREC. *« Rolande de la Rue des Moulins ». Aquarelle (47 × 34) signé en haut à droite.*

Vente de catalogues et tous renseignements aux Etudes.

Exposition préalable aux ventes:
6 bis, rue des Saints-Pères, Paris 7e

Le torse

Hervé

18, avenue Matignon
Paris VIIIe - 359 - 54 - 98

Cardot

SCULPTURES

du 1er au 22 mars

en permanence:

FAURE, GUERRIER
HEAULMÉ, A. TANAKA
WEISBUCH
Sculptures de DERBRÉ

STRASBOURG

GALERIE D'ARGENS

2, rue du Coq (Petite France) tél. 35 57 31

en permanence :

AMBROGIANI, BORDEAUX le PÉCQ, BREITWEISER, CHARON, DRIES, FALCUCCI, GEN-PAUL, GUANSÉ, GUERRIER, HARBURGER, HEAULMÉ, Luc MAIZE PIGNON, RECHER, SAVARY, TANAKA, WEISBUCH.
Sculptures de CARDOT, COUTELLE, DERBRÉ, Luc MAIZE
Céramiques de MICHEL DELMOTTE

en exclusivité :

PAVEL CANDA
les POST-IMPRESSIONNISTES
et DERAIN, OTHON FRIESZ, LEBASQUE
MONTEZIN, JEAN PUY, VALTAT

exposition :

BORDEAUX le PECQ

du 4 au 22 mars

FINIMETAL

PHOTO MALAISY

le technicien de l'esthétique

une gamme exceptionnelle

lamella
radiateur en acier

novella
panneau en acier

panella
radiateur panneau en acier

tous les problemes d'implantation résolus

lamella

radiateur en acier
la calorie parfaite
le moins encombrant, le plus esthétique
le plus propre des radiateurs
faible contenance : 1,9 litre au m²
gain de place 40 %
35 modèles : de 250 mm à 1,20 m.
radiateurs à 8 kg de pression sur demande.

novella

panneau en acier
encombrement très faible épaisseur 15 mm
faible contenance moyenne 1,5 litre au m²
30 modèles standard 5 longueurs, 6 hauteurs
plinthe chauffante 150 mm
30 modèles verticaux 6 largeurs, 5 hauteurs
Novella vertical
rend fonctionnels les espaces libres

panella

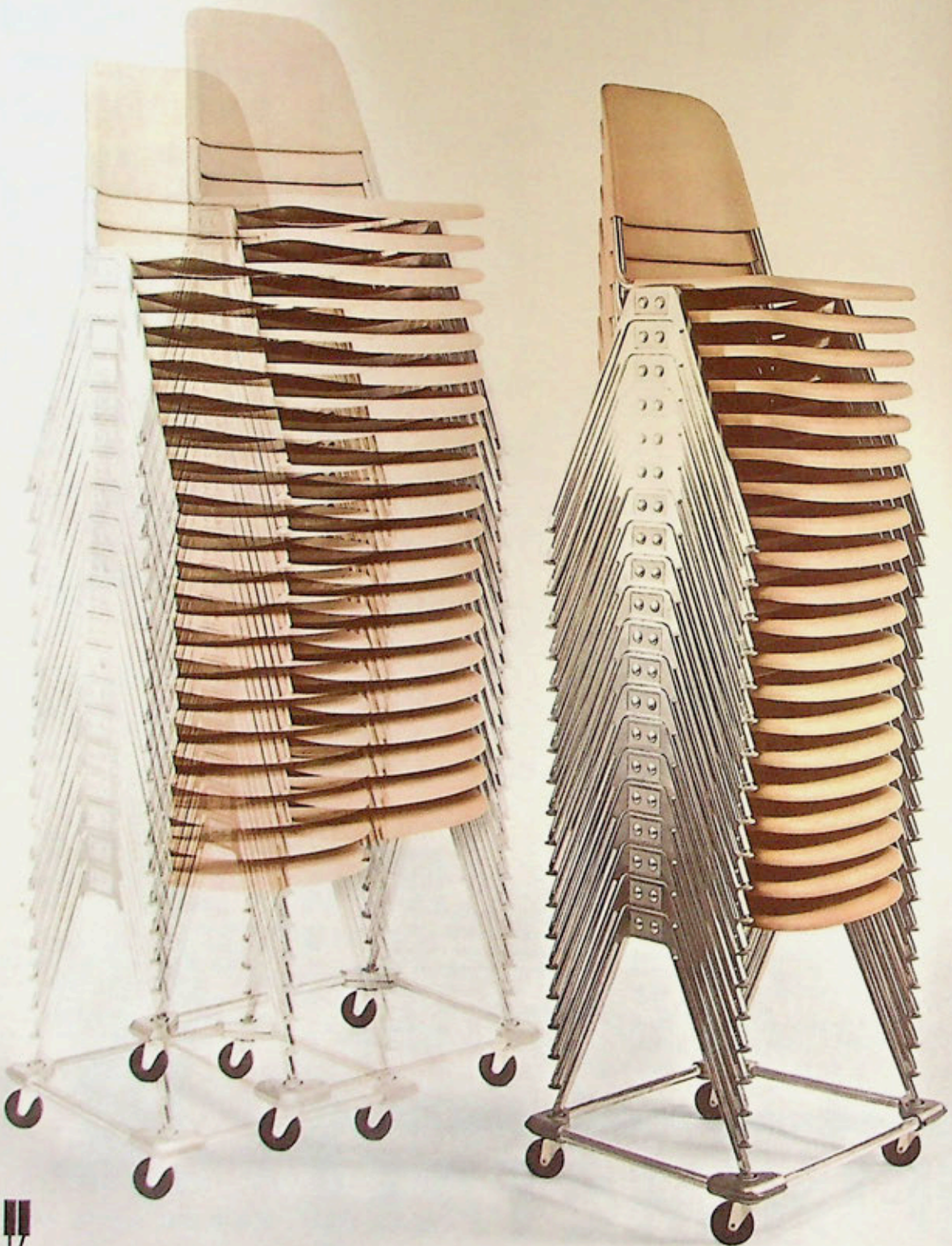
radiateur panneau en acier
convection et rayonnement harmonieusement équilibrés
tôle avant faiblement ondulée, face arrière à ailettes
très faible volume - 52 et 64 mm d'épaisseur
poids 10 kg au m² environ
capacité 1,98 litre au m² en moyenne
144 modèles - longueurs de 0,40 m à 3 m
modèles haute pression sur demande.

PAUL MARTIAL - 104

FINIMETAL

25, RUE DE CLICHY, PARIS 9e. TÉL. 874-08-84

CHAISES EMPILABLES DE DON ALBINSON



KNOLL INTERNATIONAL FRANCE - 268 BD SAINT-GERMAIN PARIS 7e - 468.73.59 - MEUBLES DE BUREAUX ET D'APPARTEMENTS - TISS

L'OEIL

Pourquoi à bord de "France" les voyages semblent-ils toujours trop courts ?

Parce qu'il est impossible en 120 heures de traversée d'épuiser le capital d'agréments de "France" entre l'Europe et l'Amérique.

Vous y trouverez, si vous êtes :
- **gourmet :** le meilleur restaurant de l'Atlantique. - **exigeant :** le service légendaire de la Transat. - **mélomane :** 2 orchestres - 1 discothèque - des salons de musique. - **sportif :** 2 piscines - 1 salle de sport avec moniteurs. - **amateur de spectacles :** une salle d'"exclusivités" de 664 places et le Théâtre du "France". - **English speaking :** 5 jours "to test your English". - **businessman :** secrétariat - cours de la Bourse 1.000 téléphones. - **surmené :** le bleu de l'Océan - l'air du large à pleins poumons - sauna - thalassothérapie. - **noctambule :** soirées de gala et cabaret de l'Atlantique. - **bibliophile :** 6.000 volumes en 5 langues. - **parents "harcelés" :** salles de jeux pour enfants, sous la surveillance de puéricultrices. - club de jeunes. - **flâneur :** des kilomètres de ponts au soleil. - **amoureux :** des kilomètres de ponts sous la lune.

Il n'y a qu'une chose que vous ne rencontrerez jamais à bord de "France" : l'ennui.

TRANSAT

"FRANCE" : LE HAVRE Southampton NEW YORK
Un départ tous les 15 jours
à partir de F. 1.230.
A l'occasion de l'Exposition Universelle de Montréal
Voyages exceptionnels au CANADA
"FRANCE" : Mai, Juillet, Octobre
"FLANDRE" : Août

Compagnie Générale Transatlantique
et votre Agent de Voyages

© HAVAS CONSEIL

TECHNIQUES D'AUJOURD'HUI LES TISSAGES CONSTANT ONT CHOISI CRYLOR POUR CREER LEUR NOUVELLE TOILE A STORE

TOILES CONSTANT

Crylor
FIBRE ACRYLIQUE 100%

résistance remarquable à la lumière solaire et aux intempéries • résistance excellente à l'air salin et aux fumées • résistance totale aux moisissures • résistance élevée à la plupart des produits chimiques • résistance à l'action mécanique causée par le claquement au vent, le frottement, la traction et l'enroulement • excellente affinité tinctoriale.

TISSAGES EUGÈNE CONSTANT

249, rue du Faubourg de Roubaix - 59 - LILLE - Tél. : 55.48.14

PUBLICITÉ PHOTO ORIENTUS

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MARS 1967	NUMÉRO 147

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité

Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A. Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Marc Lavrillier: pages 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11 à 21, 37 à 41, 54 à 56, 62 à 70 et 76
H. Bessis: pages 23 à 27
Giraudon: pages 24, 26, 27 et 29. – Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg: pages 27, 28 et 29. – Ezra Stoller: pages 30 à 34
Georges Palot: pages 59 à 61
Arjé Plas: pages 73 à 75, 77 et 78
D'Oliveira: page 65 – Aldo Ballo: page 66
P. L. Buer: page 69.

Photographies en couleurs

Marc Lavrillier: page de couverture, pages 5, 6, 9, 10, 36 et 57 – Ezra Stoller: page 35
Georges Palot: page 60 – Arjé Plas: page 72.

Notre couverture

Médaillon central d'une tapisserie française du XVI^e siècle. Paris, Musée des Arts Décoratifs.

Notre prochain numéro

Un numéro spécial sur l'art canadien d'hier et d'aujourd'hui

Abonnements

France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—).*
G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 930.—; M^me Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80 —; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 Belgique, 100 francs Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Quelques tableaux et dessins vénitiens du XVIII[e] siècle
22 Delacroix et la duchesse Colonna, par Henriette Bessis
30 Le musée souterrain de Philip Johnson, par Rosamond Bernier
36 Les conquêtes de l'empereur de Chine, par M.-C. de La Coste-Messelière
42 La condition de l'artiste en U.R.S.S., par Paul Thorez
L'Œil du décorateur
54 Rive gauche, rive droite
62 L'Œil aux sports

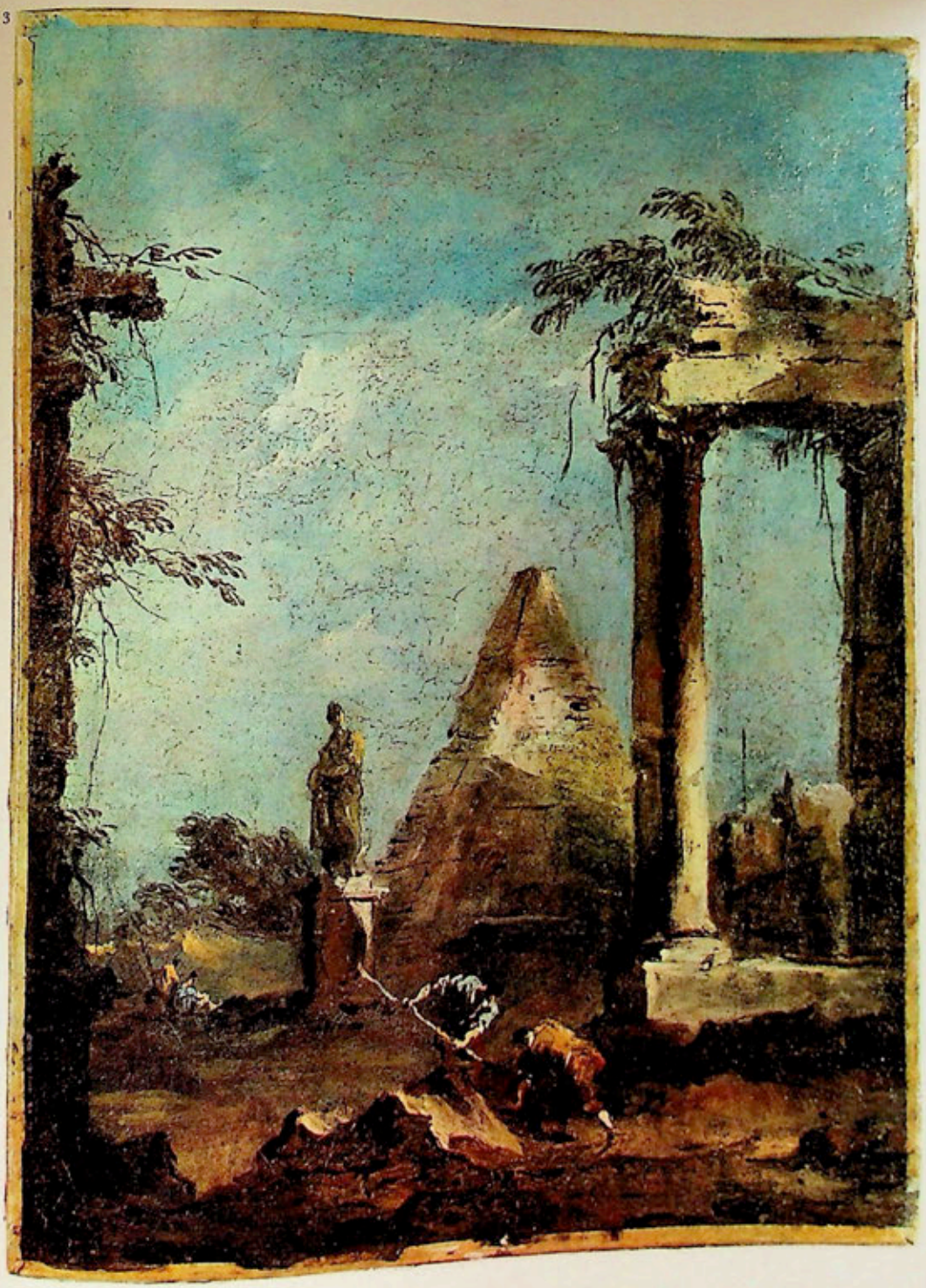
QUELQUES TABLEAUX ET DESSINS VENITIENS DU XVIIIe SIECLE

une exposition à la Galerie de l'Œil évoque l'esprit d'une civilisation attachante entre toutes

Une exposition qui réunit quatorze toiles et une vingtaine de gouaches et de dessins ne vise évidemment pas à retracer systématiquement l'histoire de la peinture vénitienne à l'heure où elle brille d'un dernier et magnifique éclat avant de s'effacer à jamais devant l'industrie hôtelière. Une telle exposition ne peut avoir pour but que d'évoquer un climat grâce à quelques exemples choisis. Mieux qu'aucune autre période, dans toute autre ville d'Italie ou d'ailleurs, le XVIII[e] siècle à Venise se prête à une « esquisse » de ce genre. La peinture d'alors montre des décors grandioses et des scènes familières, des cortèges chatoyants et des visages recueillis, des envolées sans fin et de modestes églises reflétées dans l'eau. Mais tout cela s'enchaîne comme les différents mouvements d'une suite d'orchestre, comme des variations sur un seul thème: Venise, la lumière du soleil perçant les brumes de l'Adriatique, le vent de la lagune qui fronce la surface de l'eau, ou qui fait tourbillonner les draperies des assemblées célestes, la toge du général romain, la robe couleur safran de Cléopâtre. Une ébauche à peine rehaussée, un lavis miroitant suffisent à susciter le mirage. T. Pignatti, dans son livre récent sur les dessins vénitiens du XVIII[e], a souligné le pouvoir propre à ceux-ci de restituer à l'imagination, et finalement à l'œil même, en quelques touches de bistre ou de sépia, sur la feuille blanche ou bleutée, l'atmosphère, le chromatisme de la peinture: « Le profil aérien d'une divinité ailée de Tiepolo nous introduira « totalement » dans le monde de ses fresques scintillantes et grandioses, tandis que les cryptogrammes sténographiques de Canaletto expriment déjà la précision lumineuse de ses topographies vénitiennes; et il n'y a pas d'images plus définies, dans son principe essentiel de « perpetuum mobile » que l'effleurement fragile d'un trait de plume de Guardi ». Le gentilhomme en tricorne et la jolie Vénitienne à l'allure dansante évoluent sur les quais baignés de soleil, sur la Piazzetta où l'ombre du campanile s'allonge selon les heures. Mais ces « vedute » que s'arrachaient les voyageurs étrangers, Canaletto et Guardi ne les peignaient pas seulement pour satisfaire à la demande des « touristes ». Chacune reflète l'enchantement toujours renouvelé du peintre devant un paysage que la lumière transforme d'instant en instant, dont il peut attendre toutes les métamorphoses et tous les rêves. Son imagination y trouve les éléments magiques du « caprice », où les arcades et les colonnes brisées reflètent peut-être l'intuition d'un déclin, d'une fissure dans le théâtre merveilleux. Puis la lumière baisse, le décor s'estompe, les personnages masqués vont disparaître parce que la fête est finie.

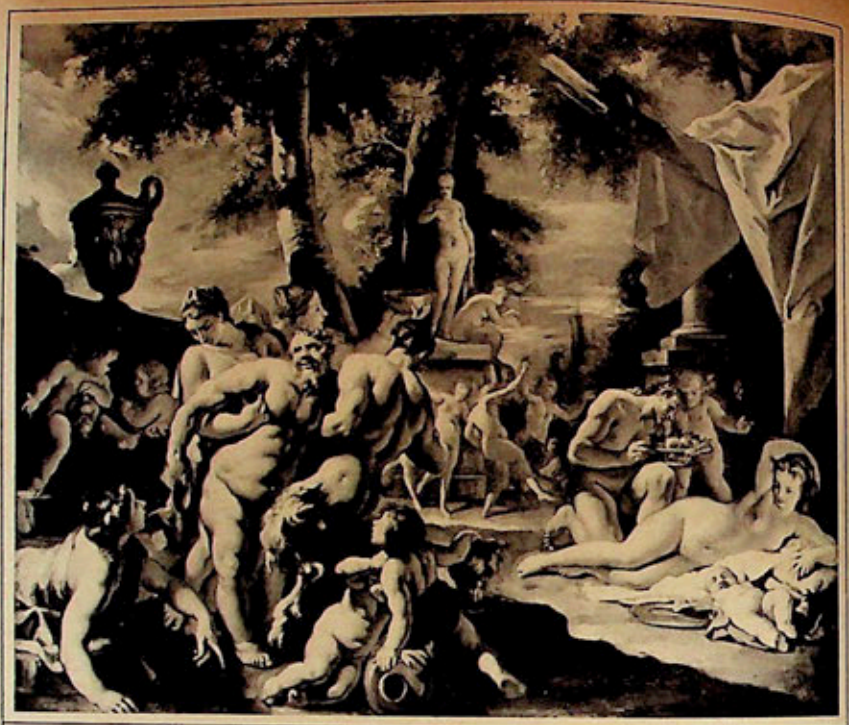
1 et 3 Ci-dessus : Francesco Guardi : « Caprice ». Huile sur toile. 23,5×18 cm. Page ci-contre (n° 1) : « Caprice ». Huile sur toile. 23×18 cm. Dans l'œuvre de Francesco Guardi, la « vue imaginaire », le « Capriccio », joue un rôle d'une grande importance. Il représente le point de jonction entre l'activité du peintre de figures qu'avait d'abord été Guardi et celle du « vedutiste » presqu'exclusif qu'il allait devenir. F. Guardi donnera toujours à l'interprétation du paysage un sens fantastique et magique. Sa représentation de Venise issue du « Capriccio » élimine tout écran entre la réalité et la fantaisie.

2 Francesco Guardi : « La Piazzetta ». Bois. 18×32 cm. On a vu en Francesco Guardi un précurseur de l'Impressionnisme, pourtant ses paysages n'étaient jamais réalisés sur le motif et ne procédaient d'aucun souci de fidélité naturelle. Le panneau que nous reproduisons ici est par sa luminosité et sa vibration bien caractéristique de la manière du maître.



1 Antonio Canal, Canaletto : « Caprice ».
Une île dans la lagune avec un pavillon et une église ». Huile sur toile.
51 × 68,5 cm. W. G. Constable, l'auteur du catalogue complet de l'œuvre de l'artiste (Clarendon Press, Oxford, 1962) raconte que ce tableau et son pendant furent achetés à Canaletto par Lord Boston, un de ces amateurs anglais qui raffolaient de Venise au Siècle des Lumières (voir L'Œil, n° 107). Exposé avec son pendant en 1860 à la British Institution sous le titre « Sur la lagune », il demeura dans la famille de Lord Boston jusqu'en 1942.

2 Francesco Guardi : « Le Canal de la Giudecca ». Toile. 34 × 52 cm. Travaillant d'abord avec son frère aîné Gian Antonio, Francesco Guardi commença par peindre comme celui-ci des scènes de l'histoire profane et religieuse et des sujets allégoriques. Les avis ne concordent pas quant au moment où sa vocation de paysagiste l'emporta. Gœring (F. Guardi, Vienne, 1944) le plaçait vers 1740 et l'expliquait par le contact de Marieschi mort en 1743. Mr. J. Byam Shaw (The Drawings of F. Guardi, Londres, 1949) pense que le « vedutisme » de Guardi est lié au retour de Canaletto à Venise en 1756. Plus récemment, le Professeur Morassi a publié une série de vues dont certaines portent la signature de Guardi, tandis que les autres sont certainement de Marieschi mais avec des silhouettes de Guardi, renforçant ainsi la thèse de Gœring.

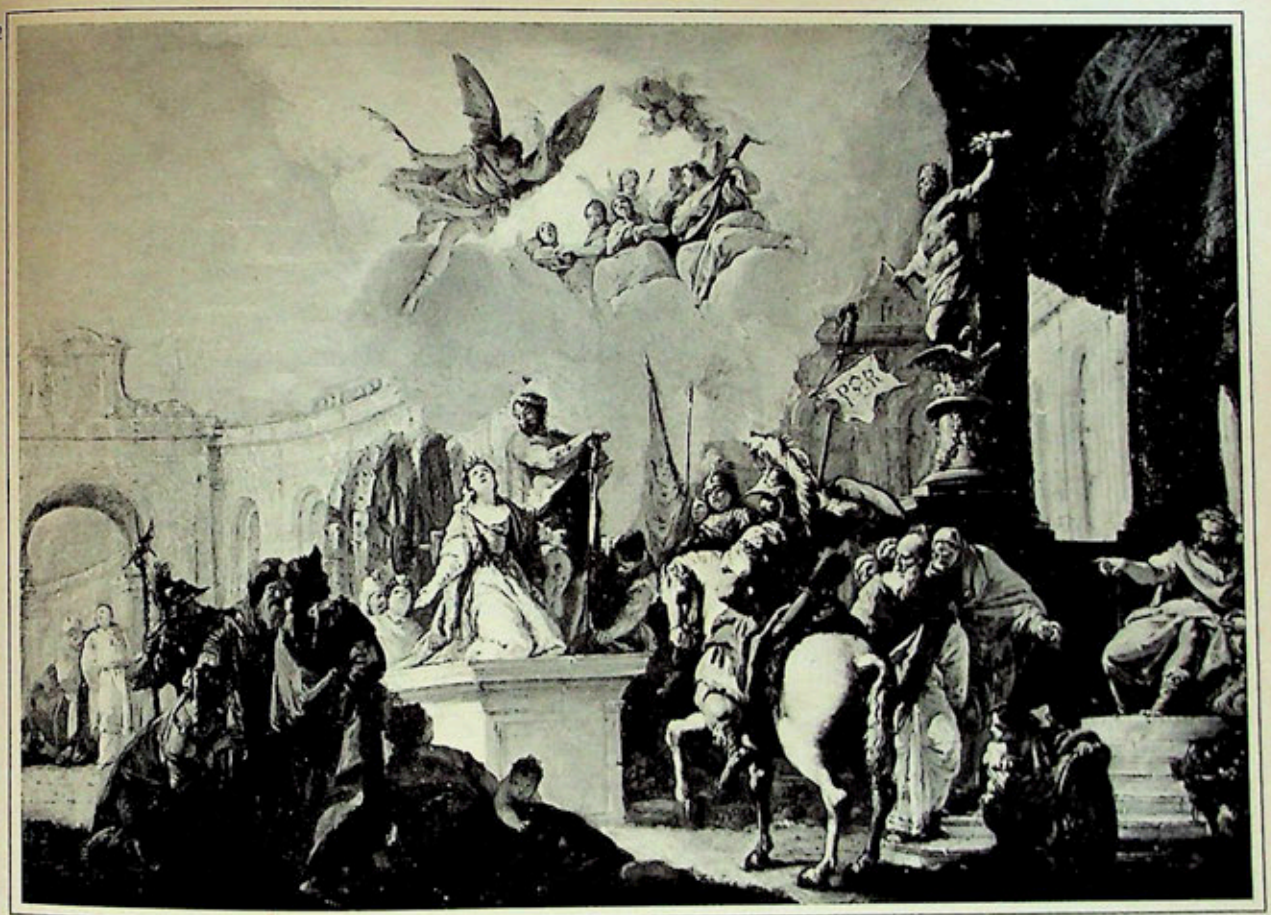


1 Sebastiano Ricci (1659-1734) : « Le Festin de Silène ». Huile sur toile. 96,5 × 115 cm. Sebastiano Ricci fut un grand voyageur, il travailla d'abord à Bologne et à Parme avant d'aller à Rome puis à Naples. Après un séjour en Vénétie, il réalisa à Florence les belles fresques du Palais Marucelli (1706-1707) qui marquent le début de son évolution vers le rococo. Il séjourna quatre ans en Angleterre où l'avait précédé Pellegrini et, après une halte à Paris, revint en 1716 à Venise qu'il ne devait plus quitter. « Le Festin de Silène » a été gravé par G. Leonardis en 1763. Il est catalogué par J. Von Derschau dans son ouvrage sur le maître (Heidelberg, 1922).

2 Gian Antonio Pellegrini (1675-1742) : « Bacchus, Cérès et Cupidon ». Huile sur toile. 94,5 × 80,6 cm. Dans les premières années du XVIII^e siècle, Pellegrini après de longs voyages en Allemagne, en Moravie, en Autriche et un séjour à Rome, où il découvrit la peinture baroque de l'Italie méridionale, acheva à Venise l'élaboration de son style au contact de Sebastiano Ricci. Il se forma ainsi à travers des expériences très diverses, parmi lesquelles intervint également l'exemple de Rubens. L'animation décorative de ses compositions, leurs tonalités chaudes et brillantes lui valurent un grand renom qui le fit appeler dans la plupart des pays d'Europe. A Venise même, son œuvre joua un rôle déterminant sur l'orientation des principaux peintres du siècle. Dans ses tableaux comme dans ses compositions décoratives, Pellegrini a fréquemment traité des sujets mythologiques analogues à celui qu'il a représenté ici.

3 Giambattista Tiepolo : « Rencontre d'Antoine et de Cléopâtre ». Huile sur toile. 46 ×66,5 cm. L'artiste a plusieurs fois représenté des scènes de l'histoire de Cléopâtre, notamment dans les célèbres fresques du Palais Labia et dans le grand tableau qui avait été acquis par le Prince Youssoupov lorsqu'il était Ambassadeur de Russie auprès de la République de Venise (aujourd'hui à Arkhangelsk). Par comparaison avec ce dernier tableau daté d'environ 1747, on a traditionnellement attribué la même date à la « Rencontre d'Antoine et de Cléopâtre ». Dans son « Tiepolo » publié en 1943, le Professeur Morassi l'avait situé à une date plus tardive en le rapprochant de l'« Alexandre et Bucéphale » du Petit Palais. Il est revenu depuis à la datation généralement admise et dans son catalogue raisonné (Phaïdon, 1962), il donne ce tableau comme l'esquisse pour le tableau d'Arkhangelsk daté vers 1747.

2



1 Giambattista Piazzetta : « Vierge et enfant ». Huile sur toile. 66 × 53,5 cm. Elève de Crespi, comme le fut plus tard Pietro Longhi, Piazzetta travaillait avec une lenteur pathologique. Peintre de tableaux d'autel et de tableaux de genre, sa fantaisie qui laisse percer une mélancolie profonde confère souvent à ses œuvres un caractère intensément poétique. Cette Vierge à l'Enfant est un bon exemple de son réalisme empreint de tendresse et sans mièvrerie. Exposé en 1944 à l'exposition « Trois Maîtres Baroques (Strozzi, Crespi, Piazzetta) » au Musée de Baltimore, ce tableau est considéré par le Professeur Rodolfo Pallucchini comme une œuvre importante de la dernière période, proche du Saint Antoine (Musée de Zagreb) et de la Vierge à l'Enfant aujourd'hui à Gênes.

2 Francesco Fontebasso (1709-1769) : « Le Martyre de Sainte Catherine ». Huile sur toile. 41 × 59 cm. Elève de Sebastiano Ricci, marqué également à ses débuts par des influences romaines et bolonaises, Fontebasso tenta d'établir un lien avec le style de Giambattista Tiepolo. Ses toiles, et plus spécialement ses esquisses (« modelli ») offrent une vivacité d'interprétation et une richesse chromatique dont témoigne l'esquisse présentée ici. C'est une étude pour le tableau du même sujet conservé à l'Eglise Sainte Catherine de Bergame.

Ci-dessous les légendes des dessins reproduits pages suivantes:

Page ci-contre, Giambattista Tiepolo: « Vieillard à la toque de fourrure ». Dessin à la plume et au lavis. 24 × 19 cm. Ce dessin faisait partie d'un carnet de croquis que l'artiste et son fils donnèrent à la bibliothèque du Couvent Sommasco (S. Maria della Salute) à Venise. Lorsque le couvent fut supprimé, le carnet passa en d'autres mains et les dessins furent finalement dispersés et vendus à différents collectionneurs. Celui-ci a été exposé en 1953 au Musée des Beaux-Arts de Montréal: « Five Centuries of Drawings », nº 64.

Page 14 Giandomenico Tiepolo: « Jeune couple rendant visite à une femme enceinte ». Dessin à la plume, à l'encre de Chine et au lavis gris-brun. Signé. 29 × 42 cm. Le jeune couple figure également dans une des fresques de la villa Valmarana, « Il Minuetto in Villa », maintenant au Musée Correr. La fresque est datée 1791, ce qui permet de dater aussi ce dessin.

Page 15 Giambattista Tiepolo: « Dessin charge d'un noble Vénitien vu de dos ». Plume et encre noire lavée de gris. 17 × 10,2 cm. Les peintres vénitiens du XVIII^e, s'ils ont pratiqué la caricature n'ont donné qu'une diffusion très limitée aux œuvres de ce type réservées au cercle intime des artistes et de leurs amis. Dans le fameux album de caricatures que le Consul Smith réunit à Venise vers 1750 et qui est aujourd'hui à Windsor, les caricatures les plus nombreuses sont de Marco Ricci et de A. M. Zanetti. G. B. Tiepolo et son fils firent eux aussi des caricatures dans la même orbite « familière » que les autres peintres vénitiens de leur temps. D'importants groupes de caricatures de Giambattista se trouvent aujourd'hui au Musée de Trieste, au Castello de Milan, au Musée de Princeton, au Metropolitan Museum de New York et au Chicago Art Institute.

Page 16 Giambattista Piazzetta: « Levantin et jeune fille ». Dessin au fusain rehaussé de blanc sur papier gris. 39,4 × 31,8 cm. Ce dessin « remarquable par la fraîcheur du modelé » se situe peu après 1720, le peintre avait alors 37 ans. Un dessin très semblable, mais avec plusieurs variantes, est conservé dans les collections royales de Windsor.

Page 17 Giambattista Piazzetta: « Autoportrait ». Dessin au fusain rehaussé de blanc sur papier gris. 39 × 31 cm. Piazzetta s'est représenté dans différents dessins, (dont celui de l'Albertina, 1735) et aussi dans le San Taddeo gravé par Pitteri qui présente, dit le Professeur Rodolfo Pallucchini, les plus grandes affinités « avec ce très beau et vigoureux dessin qu'on peut situer peu de temps avant le plafond de San Giovanni e Paolo où l'artiste s'est représenté en dominicain quand il avait environ 35 ans ».

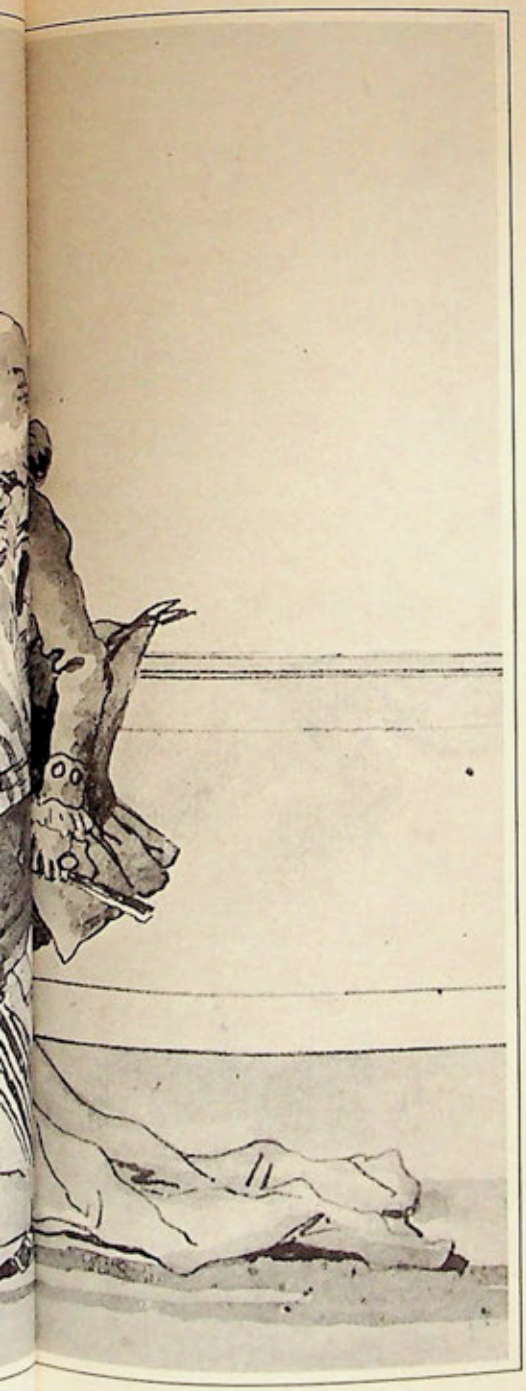
Page 18, en haut Francesco Guardi: Dessin à la plume et au lavis. 14,5 × 11,2 cm. Les notations rapides de la plume, soutenues par les touches fluides du lavis, invitent à situer ce dessin, comme « La Piazzetta » du Metropolitan Museum et les « Caprices architectoniques » de la collection Paul Wallraf, dans la dernière partie de la carrière du peintre, entre 1780 et 1790. Dans les tableaux et les dessins de cette période, F. Guardi mêle souvent les édifices imaginaires aux éléments familiers du paysage lagunaire, créant ainsi une évocation poétique et attachante du climat pré-romantique qui était celui de Venise à la fin du Settecento.

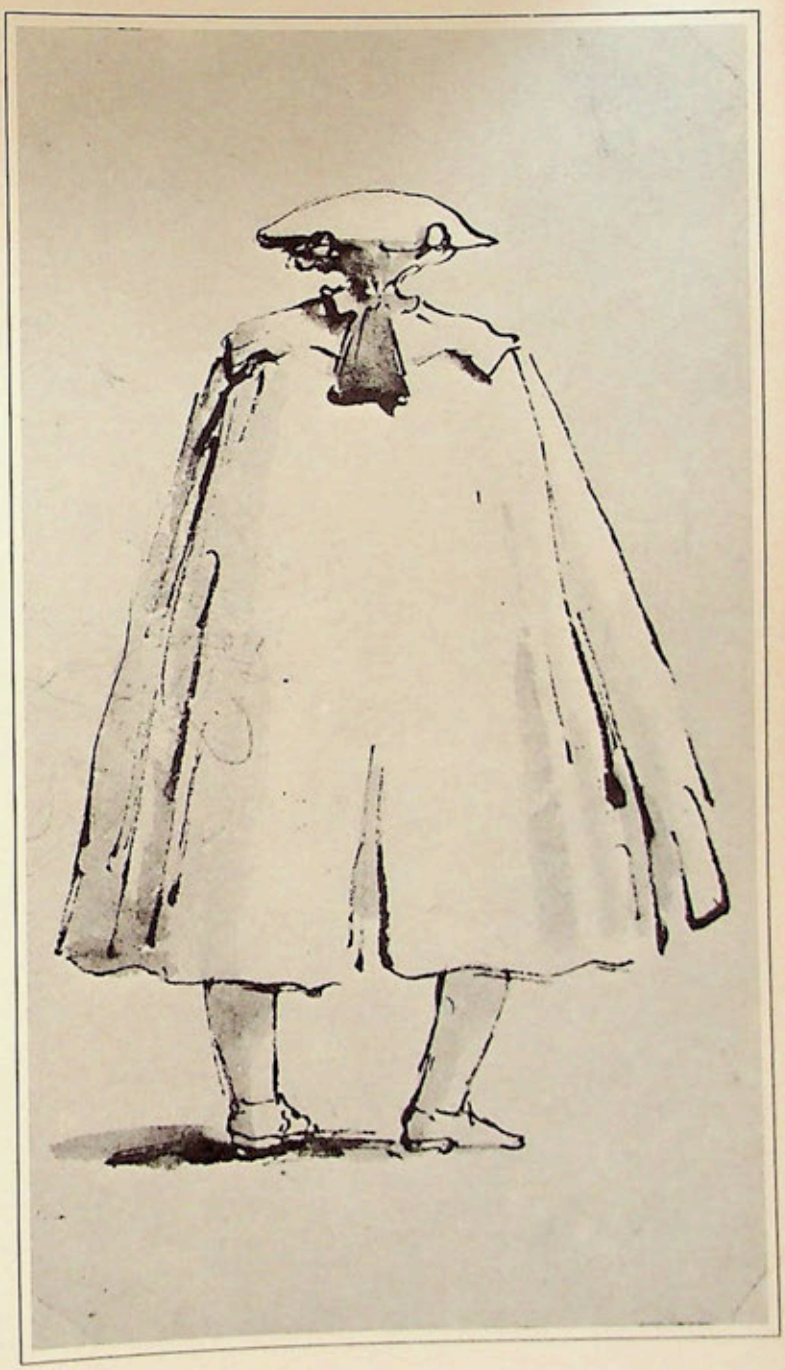
Page 18, en bas Antonio Canal, Canaletto: « Caprice avec San Salvatore ». Encre noire et brune avec lavis de deux tons par endroits. 31 × 47 cm. Ce dessin (catalogue W. G. Constable, nº 776) a été gravé par Berardi « Prospetti sei di altretanti Templi di Venezia ». Il a appartenu à Charles Rogers (monogramme C. R. en bas à gauche). La collection de Charles Rogers passa à son beau-frère William Cotton qui en vendit la plus grande partie en 1799. Le « Caprice avec San Salvatore » ne figure pas au catalogue (1836) des dessins gardés par Cotton. Il n'est pas non plus décrit dans celui de la vente de 1799. Avec son pendant (« Caprice avec le Redentore », aujourd'hui au Fogg Art Museum), il constitue sans doute le nº 63 de cette vente: « Two capital views in Venice by Canaletti ».

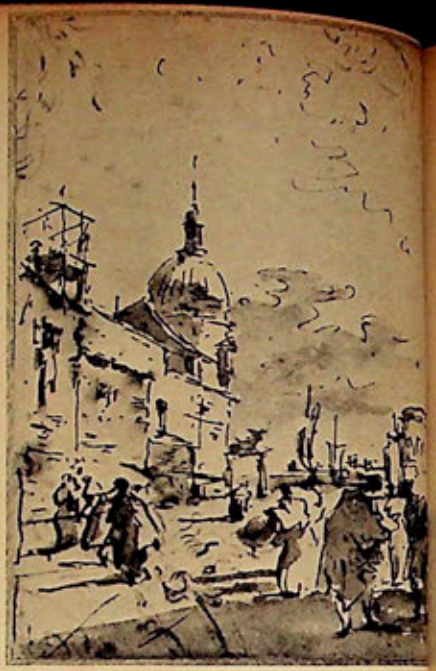
Page 19 Giandomenico Tiepolo: « Nécromanciens et cerf ». Plume et lavis d'encre. Signé. 29,5 × 42,5 cm. Mr. J. Byam Shaw indique que « ce très bon dessin est à rapprocher d'un dessin de la collection Paul Wallraf passé dans la collection Robert Lehman à New York » (Burlington Magazine, volume 101, 1959). La ville qu'on voit au fond serait Udine.

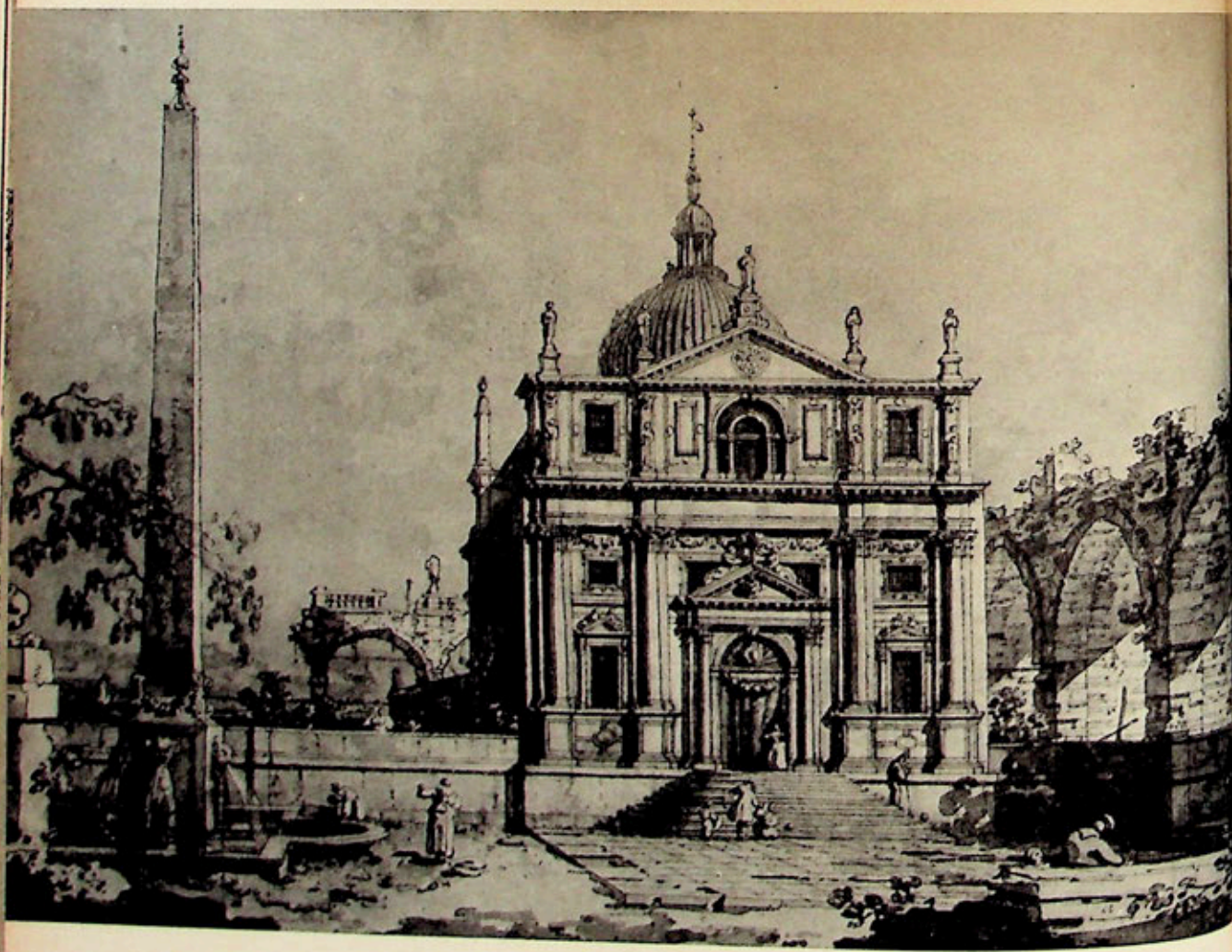
Page 20 Giandomenico Tiepolo: « L'Assomption ». Plume et lavis de sépia. Signé 26,5 × 18,5 cm. G. D. Tiepolo a exécuté une série de lavis sur le thème de l'Assomption ou du Couronnement de la Vierge conservés aujourd'hui notamment à la Pierpont Morgan Library, au Metropolitan Museum de New York, à l'Ashmolean Museum. Les uns et les autres sont à mettre en relation avec le plafond de l'église Santa Maria della Pieta à Venise et avec celui de la Capella della Purita à Udine, peint en 1754 et 1759 par Giambattista Tiepolo, avec la collaboration de son fils. Le dessin exposé ici, sur lequel la Vierge a les bras largement ouverts, est à rapprocher plus spécialement du décor d'Udine, comme c'est le cas pour le dessin du Metropolitan Museum (Cf. Byam Shaw, « The Drawings of Domenico Tiepolo », p. 33 et 77).

Page 21 Giandomenico Tiepolo: « Polichinelle achète des ânes ». Lavis de bistre. Signé. 30 × 42 cm. Le caractère de Polichinelle qui devait devenir fameux dans la Commedia dell'Arte fut d'abord créé à la scène par l'acteur napolitain Silvio Fiorello au début du XVII^e siècle. Cent cinquante ans plus tard, il était devenu une figure familière des carnavals vénitiens. Domenico Tiepolo le faisait figurer dans le « Charlatan » et le « Menuet » tableaux gravés dès 1765 et aujourd'hui au Louvre. De son côté, Giambattista avait souvent représenté ce gai personnage légendaire. Il est donc normal que Giandomenico ait fait appel à cet ami de la famille quand il entreprit de décorer à la fresque la villa des siens à Zianigo. La célèbre série de lavis des aventures de Polichinelle, « Divertimento per i Regazzi » comprend 103 dessins qui furent vendus à Londres chez Sotheby le 6 juillet 1920. Un an plus tard, ils étaient exposés au Musée des Arts Décoratifs avant d'être dispersés entre des musées (British Museum, Fogg Art Museum, Kansas City, Rhode Island School of Design, etc.) et de grandes collections particulières.









par Henriette Bessis

DELACROIX ET LA DUCHESS

1 L'atelier de la duchesse Colonna (Marcello) à Givisiez (Fribourg). 2 Gustave Courbet: « Portrait de la duchesse Colonna ». Paris, collection particulière.

SSCOLONNA

1

Des lettres inédites permettent d'évoquer les relations d'Eugène Delacroix et de la duchesse Colonna, qui fut, sous le nom de Marcello, une artiste réputée en son temps

Sous le Second Empire et les débuts de la Troisième République, la duchesse Colonna était une personnalité fort en vue. Née Adèle d'Affry, d'une famille patricienne honorablement connue à Fribourg (Suisse), elle était apparentée à la noblesse du temps. Epouse du duc Colonna de Castiglione, elle était grande dame romaine et sujette du Pape. Lorsqu'elle séjournait à Paris, elle était reçue aux Tuileries ou invitée à Compiègne; et, paradoxalement peut-être, elle était aussi une familière de l'Hôtel St. Georges où Monsieur Thiers et ses « dames » aimaient tant à recevoir. Tous les « salons » élégants du temps se flattaient d'ailleurs de la compter parmi leurs habitués.

Sculpteur renommé alors, mais complètement oubliée de nos jours, elle avait choisi le pseudonyme de Marcello. Elle exposa aux divers Salons et, si bien souvent l'artiste reçut des éloges, elle fut, occasionnellement, en butte à la critique du temps qui arrivait parfois difficilement à séparer les activités de Marcello de celles de la duchesse Colonna. Bien qu'ayant des relations communes, Eugène Delacroix et la duchesse ne se rencontrèrent pas dans une de ces nombreuses soirées mondaines où tous deux se rendaient fréquemment. Tout porte à croire que c'est Joséphine de Forget qui conduisit un jour la duchesse à la Place Furstenberg, comme le témoigne ce billet inédit:

« Ce 8 avril. Ma chère cousine, Je serais très heureux de vous recevoir ainsi que Madame la duchesse Colonna, aujourd'hui de midi à 3 heures, et très heureux aussi si nous arrangions notre affaire un peu honnêtement, ce qui ne peut manquer d'arriver après nous être concertés. Mille amitiés très dévouées. Eug. Delacroix. »

2

Cette « affaire » à laquelle fait allusion Delacroix, nous en avons l'explication dans la lettre suivante (inédite, elle aussi) adressée à la duchesse, cette fois-ci, mais également datée du 8 avril, ce qui porte à croire que la première missive devait être du 6 avril et se situer dans les années 1858-1860:

« Ce 8 avril 18.. Madame la duchesse, Voudrez-vous bien excuser la liberté que j'ose prendre de vous écrire: c'est que je me reproche l'étourderie, qui m'a empêché, le jour où j'eus l'honneur de me rencontrer avec vous, de vous donner le renseignement que vous paraissiez désirer. Je me flatte effectivement de connaître l'artiste qui me semble devoir plus qu'un autre répondre à l'objet qu'on se propose: C'est M. Riesener dont vous connaissez, sans doute, quelques ouvrages et dont les portraits ont beaucoup de charme, mais qui excelle surtout dans ceux qui demandent cette sorte d'instinct ou de divination que nécessitent ceux qu'il faut exécuter sans avoir l'original sous les yeux et seulement à l'aide de croquis et de renseignements quelquefois très incomplets. Il en a fait plusieurs de ce genre à ma connaissance, qui ont beaucoup plu aux personnes qui l'en avaient chargé.

» Dans le peu d'instants qu'il m'a été donné de vous entendre vous exprimer sur les arts que vous appréciez et que vous pratiquez même avec succès, j'ai pensé que je ne devais vous adresser qu'à un artiste dont vous seriez plus que tout autre capable de juger le mérite.

» Veuillez, Madame la Duchesse, excuser l'excès de mon importunité et recevoir en même temps l'hommage de mon profond respect. Eug. Delacroix. »

Cette lettre, donc, est pour nous intéressante à plus d'un point de vue. Elle nous apprend d'abord que Marcello désirait faire faire un portrait « de chic » de son défunt mari, vraisemblablement, et que, à la recherche d'un artiste pouvant le faire d'après des documents, elle est allée prendre conseil chez Delacroix qui lui vante les qualités artistiques de son cousin et ami Riesener. Et c'est à une artiste que Delacroix confie son jugement sur l'artiste Riesener. Ce dernier exécuta-t-il ce portrait? Nous ne pouvons l'affirmer. Mais, ce que nous savons, par contre, c'est que des liens d'amitié se nouèrent très rapidement entre la famille Riesener et la duchesse Colonna, et que c'est chez eux, au 1 rue Bayard que Marcello s'installa en 1861 lorsqu'elle décida de se consacrer complètement à sa carrière artistique. Il arriva donc, dès lors, très souvent, à Delacroix et à Marcello de se rencontrer ou de s'écrire. Elle professait un culte véritable envers l'art de Delacroix: elle étudiait ses œuvres, les copiait souvent pour essayer de comprendre son traitement de la couleur, et elle aimait à solliciter son avis sur divers sujets artistiques. Et c'est pourquoi en étudiant l'œuvre et les écrits de Marcello nous avons encore pu recueillir de nouveaux renseignements concernant Delacroix.

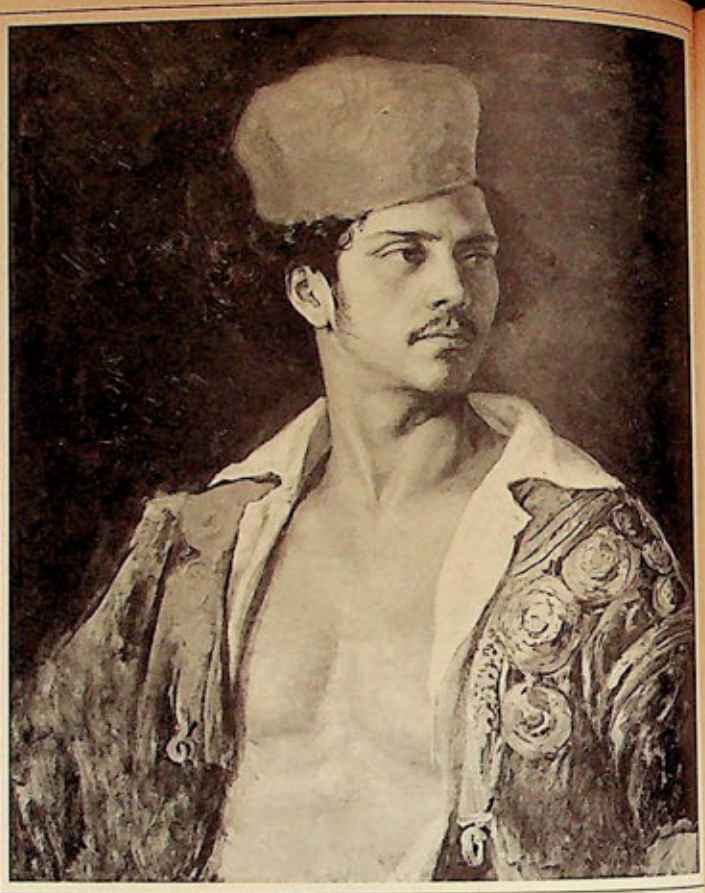
Faisant un jour allusion à l'admiration qu'il vouait à Shakespeare, Delacroix lui répondit:

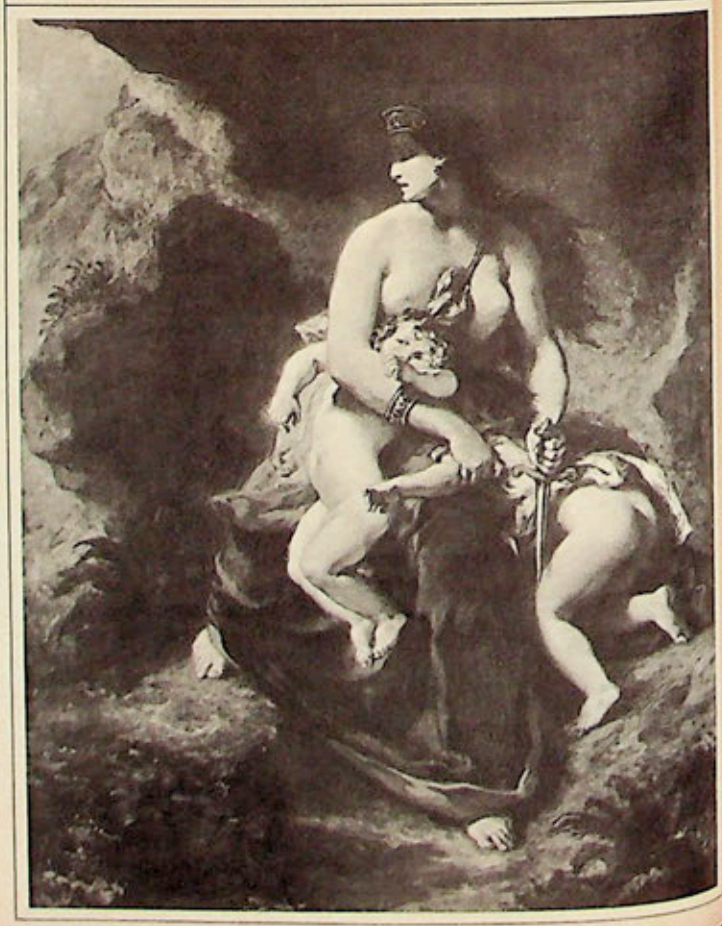
« ...ne croyez pas que j'aie pour Shakespeare une admiration sans bornes; si j'ai souvent pris chez lui le sujet de mes tableaux, c'est qu'il est encore plus peintre que littérateur... »

Dans ses Carnets, la duchesse rapporte encore, au sujet de Delacroix, une conversation qu'elle eut avec Victor Cousin:

« Il (Victor Cousin) raconte sa liaison avec Delacroix qui ne faisait rien dans sa classe de philosophie, rien du tout, ne songeant qu'à devenir peintre et qui pourtant charmait son maître par un esprit rare. Puis Géricault et Hugo agirent sur lui et l'éloignèrent de ceux d'entre ses amis qui avaient de toutes autres convictions, tels que Thiers et Cousin. On se parlait encore, on se faisait quelques visites de loin en loin, mais sans dire un mot sur la peinture. C'était (dit-il) une séparation. »

Lors d'un dîner, raconte-t-elle à nouveau, la conversation roula sur le « Sardanapale » et l'un de ses voisins de table lui rapporta alors que, après s'être entendu maintes fois reprocher son audace, Delacroix avait un jour fini par s'exclamer:





« Que voulez-vous, j'ai déjà fait des concessions, je n'ai pas lâché les tigres. »
Mais, Marcello avait su, en artiste, comprendre « Sardanapale » et dans une lettre, elle lui écrivait (janvier 1862):
« ...Quant au Sardanapale, ce rêve de l'Orient ennobli de grandeur antique, je n'en puis rassasier mes yeux, et m'en vais chaque fois heureuse d'avoir découvert de nouvelles beautés. Mais quelle exécution magique, je cherche à la comprendre et je reste éblouie... »
Delacroix, qui aimait recevoir des compliments, « ce vent qui fait gonfler la voile », devait être enchanté de l'admiration que lui vouait « la belle duchesse », comme il avait coutume de la nommer. Et cette admiration, elle ne se faisait pas faute de la lui prouver. Après une visite à Lille où elle avait pu admirer sa « Médée » elle lui écrivit en juin 1862: « ...mon admiration ayant besoin de se répandre sur tout l'univers, il n'est pas très étonnant qu'elle parvienne aussi jusqu'à vous... Rien ne m'a plus vivement touchée que cette scène d'un grand caractère tragique où l'effet est saisi en poète et en artiste avec une égale supériorité... »
Dans cette même lettre, Marcello parlait des « Misérables » de Victor Hugo, livre, disait-elle, qu'il lui était aussi impossible de lire que de regarder le tableau de M. Ingres: « Jésus chez les docteurs »:
« Tout cela est froid, blanc, nu à faire pitié. La misère, voilà quelle semble être la muse tant de notre poète que de notre peintre. »
Et Delacroix lui répondit quelques jours plus tard (le 13 juin 1862) une longue lettre de quatre pages qui ne fut publiée qu'en partie seulement par Ph. Burty (tome II, p. 306) et par A. Joubin (tome IV, p. 319), mais qui gagne à être lue dans son ensemble, surtout lorsque l'on a eu entre les mains celle qu'il reçut.
« Champrosay, 13 juin (1862)
» Madame la duchesse, Comment vous remercier d'une lettre aussi aimable et de ces éloges que votre gracieuse partialité à mon égard vous a inspirés: je n'ai pas besoin de vous dire combien je suis flatté et honoré de tenir ce rang dans la considération d'une personne qui possède, indépendamment de beaucoup d'autres mérites, la première et la plus rare des qualités, celle qui distinguait autrefois notre nation et que personne, non, personne ne possède aujourd'hui ni en France ni à plus forte raison ailleurs: le goût. Il y a des gens qui ont de l'esprit, de la grâce, d'autres ont même du talent, mais personne n'a de goût. C'est dire à mon avis qu'ils n'ont pas de talent: sans goût, il ne peut y en avoir.
» Vous entendez bien, Madame la duchesse, que quand je fais l'éloge de votre goût, je n'entends point le voir chez vous dans votre bonté à admirer mes rapsodies, mais dans la pieuse horreur que vous ressentez pour tout ce qui est horrible: hélas, l'horrible est partout, il est dans le fade comme dans l'énergie exagérée. Pouvez-vous rien comprendre à la littérature d'aujourd'hui, à ces nouvelles qui ont toujours l'air d'être la même, dans toute cette peinture qui n'offre que de la prétention impuissante et la répétition des mêmes pastiches. J'avais vu, Madame la duchesse, ce fameux tableau, mais il ne m'a nullement surpris, j'entends par le genre de mauvais que l'auteur affectionnait autrefois. Il est fâcheux qu'on l'ait entraîné à montrer ce triste résultat à un âge où il n'y a guère d'espoir de prendre une revanche.
» Quant à Hugo, il n'est pas fade le moins du monde. Je dois dire que je n'ai lu de ses Misérables que ce que la revue en a publié. Cela n'a pas changé mon opinion sur son compte malgré les progrès que l'on a cru y voir. Il lui manque au plus haut point cette bienheureuse qualité qui manque à Shakespeare quand il est mauvais. Malheureusement c'est le mauvais qui a fait école.
» Je ne vais pas jouir longtemps de ce calme philosophique de la campagne. Je pars pour quelques excursions qui me reposeront un peu de mon travail et qui varieront au moins cet ennui qui vous trouve à la campagne comme ailleurs. Vous ne devez pas le connaître, Madame la duchesse, avec votre incroyable activité et avec ce

1 Marcello: « Portrait d'homme ». Toile. Collection particulière suisse.
2 Eugène Delacroix: « Médée ». Toile. Musée de Lille.
3 Marcello: « Le général Milan del Bosc ». Terre cuite. Collection particulière suisse.

1

2

beau penchant qui vous porte aux belles choses de la vie. Cela ne me suffit pas tout à fait: mais je vis de résignation. »

Et c'est bien de l'admiration que les deux artistes éprouvaient l'un pour l'autre. Dans chacune de ses lettres, Eug. Delacroix n'oublie jamais d'insister justement sur ce sentiment admiratif qu'il voue à la duchesse, en tant que femme et à Marcello en tant qu'artiste dont il admire le talent et l'esprit. Dans une lettre, publiée partiellement seulement par Burty et par Joubin (tome IV, p. 336), il est encore question de ce sentiment admiratif que Delacroix éprouve envers sa correspondante et il écrit de Antes (Marne):

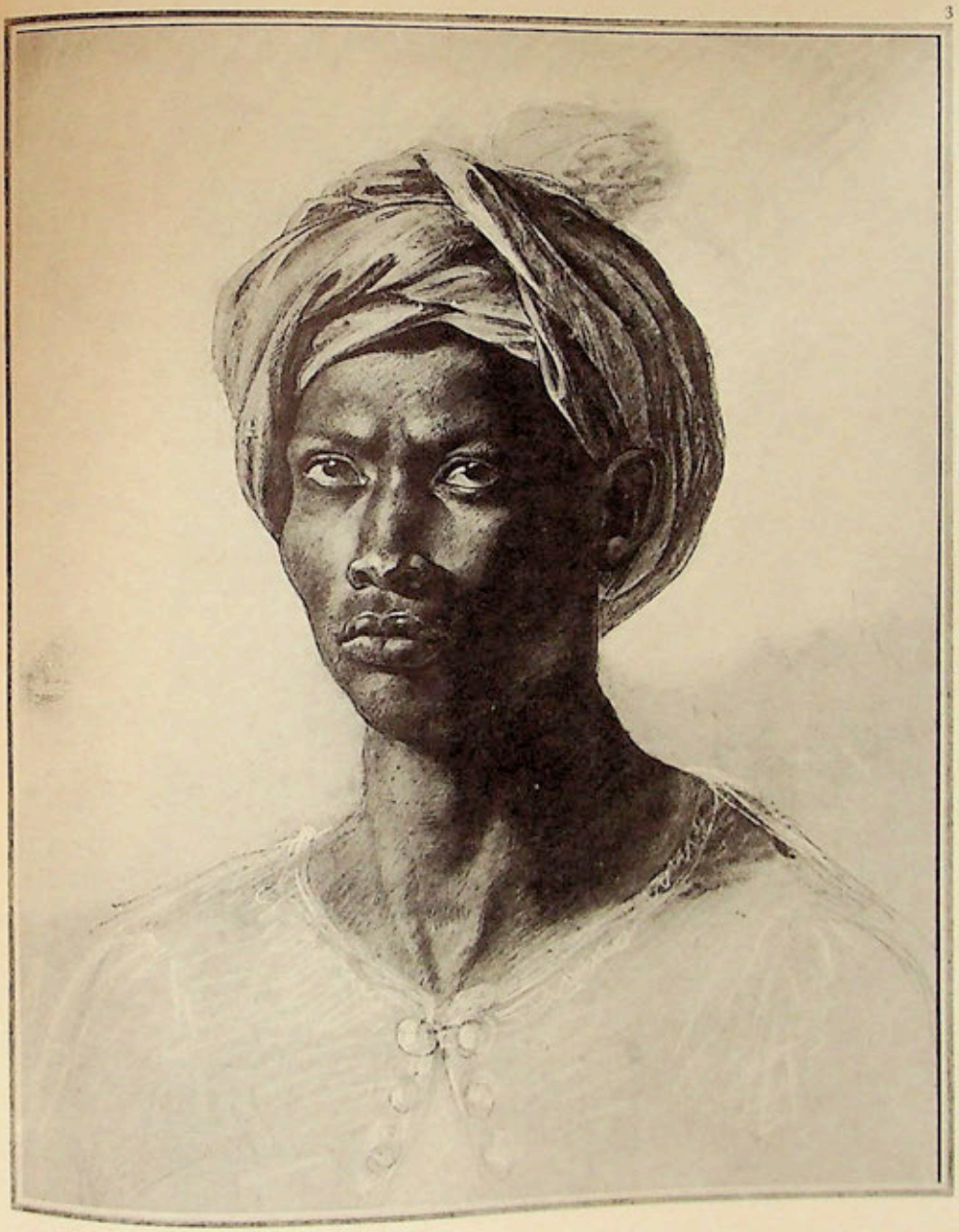
« ...ce 23 Septembre 1862, Madame la duchesse, C'est le plus coupable des hommes qui ose vous écrire pour vous remercier si tardivement d'un cadeau inestimable. Je l'avais à peine reçu de Madame Barbier, que je me trouvais éloigné de mes habitudes de solitaire par toutes sortes de pérégrinations qui ne sont pas encore terminées. Je ne vous ai pas écrit; voilà l'impardonnable négligence: mais j'ai beaucoup regardé la charmante photographie dont la réussite me paraît complette (sic), sauf peut-être qu'on ne voit pas assez les traits de la figure, un peu perdus dans l'ombre et à cause du profil. Je n'avais pas besoin au reste d'un si aimable souvenir pour me rappeler la soirée que j'ai été assez heureux pour passer près de vous chez Mad. Barbier: nous en avons parlé depuis plus d'une fois: vous avez en elle une personne qui vous admire presqu'autant que moi et qui ne tarit pas sur les charmes de votre personne et de votre esprit... Je serai encore quelques temps éloigné, probablement jusqu'au 20 ou 25 octobre. Si par une bonté dont je ne me reconnais guère digne, vous daigniez me dire que vous me pardonnez, vous seriez assez bonne pour m'écrire chez M. Berryer à Angerville par Malesherbes (Loiret). J'y serai vers le 7 ou le 8 octobre; jusque là, je serai encore allant et venant. Et la peinture, l'oubliez-vous comme moi? gardez-lui, Madame la duchesse, cet amour qui, je vous l'assure, est bien placé et qui ne donne ni trouble ni regret. Serez-vous assez bonne pour me rappeler au souvenir de Madame la Comtesse d'Affry en la priant de vouloir bien agréer mes respectueux hommages. Veuillez en particulier recevoir l'expression des mêmes sentiments et de mon admiration de vos perfections. Eug. Delacroix. »

Et le 8 octobre 1862, la duchesse Colonna répondit très longuement à cette belle lettre, et lui parla, encore de leur admiration réciproque:

« ...Pourtant il y a de moi à vous, un grand et profond sentiment, l'admiration, c'est un des plus désintéressés et il faut le dire des moins ambitieux puisqu'il se proportionne généralement à la distance qui le sépare de son objet, sauf les rares exceptions où il acquiert toute sa valeur quand il est compris et jugé par un mérite équivalent... Adieu Monsieur, la longueur de mes lettres va vous décourager de les lire, j'ai dit que l'admiration était un bon sentiment pur, désintéressé, j'y reviens pour que vous ne soyez pas trop offensé de son défaut qui est d'être par trop expressif. C'est encore une bonne chose pour l'objet d'une vénération quelconque d'être si haut placé qu'elle est dispensée de répondre à ses dévots autrement que par un effet de son bon vouloir, mais j'espère tout bas que vous n'abuserez point des avantages de la situation et que vous me causerez parfois le très vif plaisir de recevoir de vos nouvelles. »

Là cependant se termine cet échange épistolaire de très haute tenue littéraire et de sentiments élevés entre ces deux étonnantes personnalités que furent Eugène Delacroix et la duchesse Colonna, sa correspondante oubliée de nos jours mais dont le talent artistique nécessite une re-connaissance qui permettra à Marcello de sortir du « purgatoire » qu'elle ne méritait certes pas, elle qui mania avec autant d'amour le ciseau du sculpteur, le pinceau du peintre, et le crayon ou la plume du dessinateur et de l'écrivain.

3 4

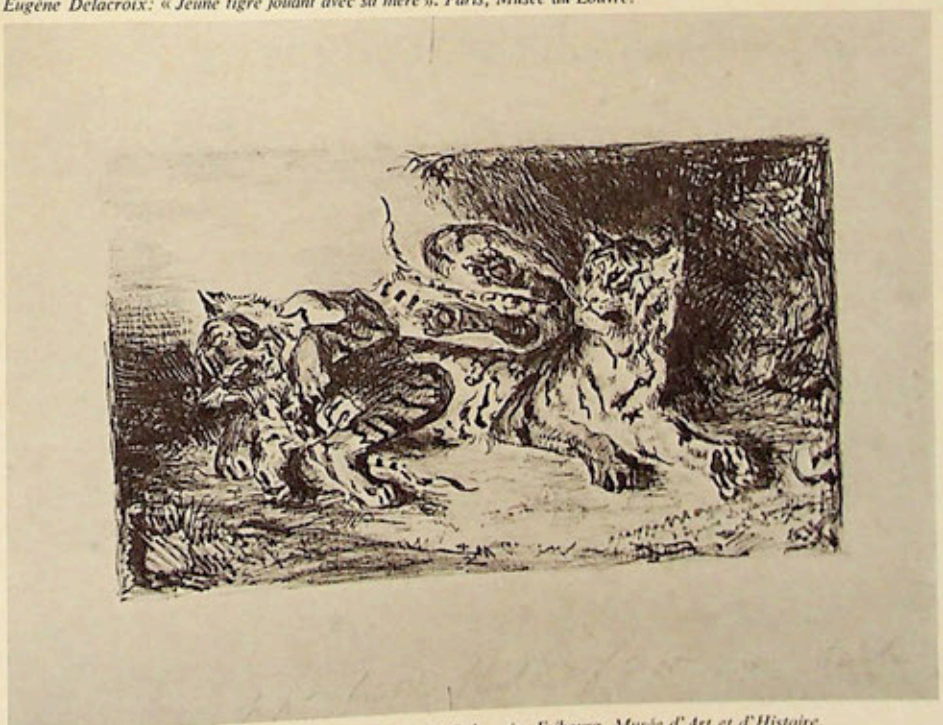


1 Marcello: Etude d'après « La Mort de Sardanapale » de Delacroix. Aquarelle. 1873. Collection particulière suisse.
2 Eugène Delacroix: « La Mort de Sardanapale ». Détail. Paris, Musée du Louvre.
3 Eugène Delacroix: « Nègre au Turban ». Paris, Musée du Louvre.
4. Marcello: Dessin à la plume. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire.

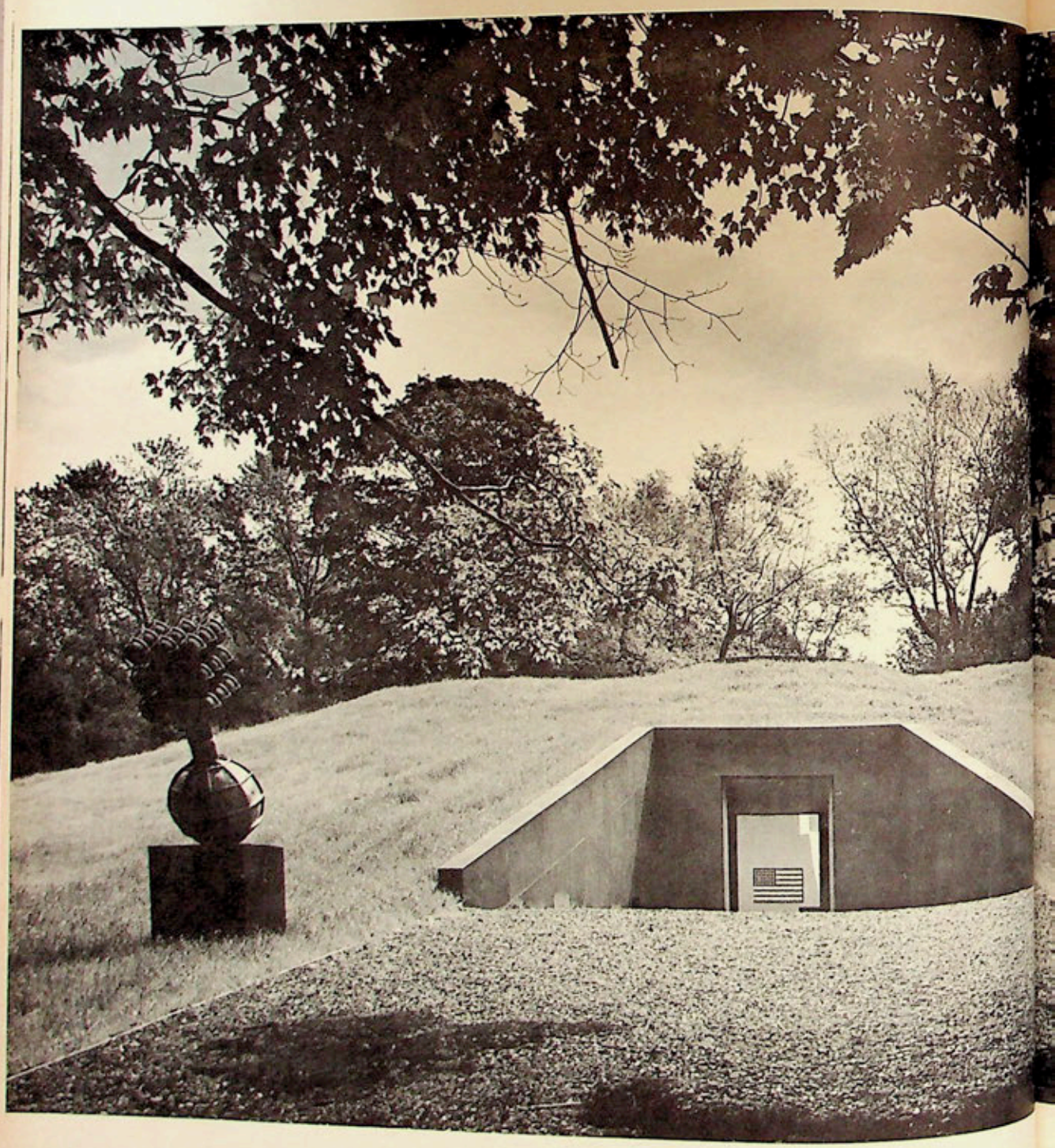
Si vous voulez en savoir davantage : Lisez l'ouvrage de la comtesse d'Alcantara : « Marcello, Adèle d'Affry, duchesse Castiglione Colonna ». Genève, 1961. L'auteur de l'article que vous venez de lire prépare un ouvrage sur « Marcello et les artistes de son temps ».

Marcello: « Portrait de Madame Manet » (Berthe Morisot). Vers 1872. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire.

Eugène Delacroix: « Jeune tigre jouant avec sa mère ». Paris, Musée du Louvre.



Marcello: « Jeune tigre jouant avec sa mère », d'après Delacroix. Fribourg, Musée d'Art et d'Histoire.



par Rosamond Bernier

Photos Ezra Stoller

LE MUSEE SOUTERRAIN DE PHILIP JOHNSON

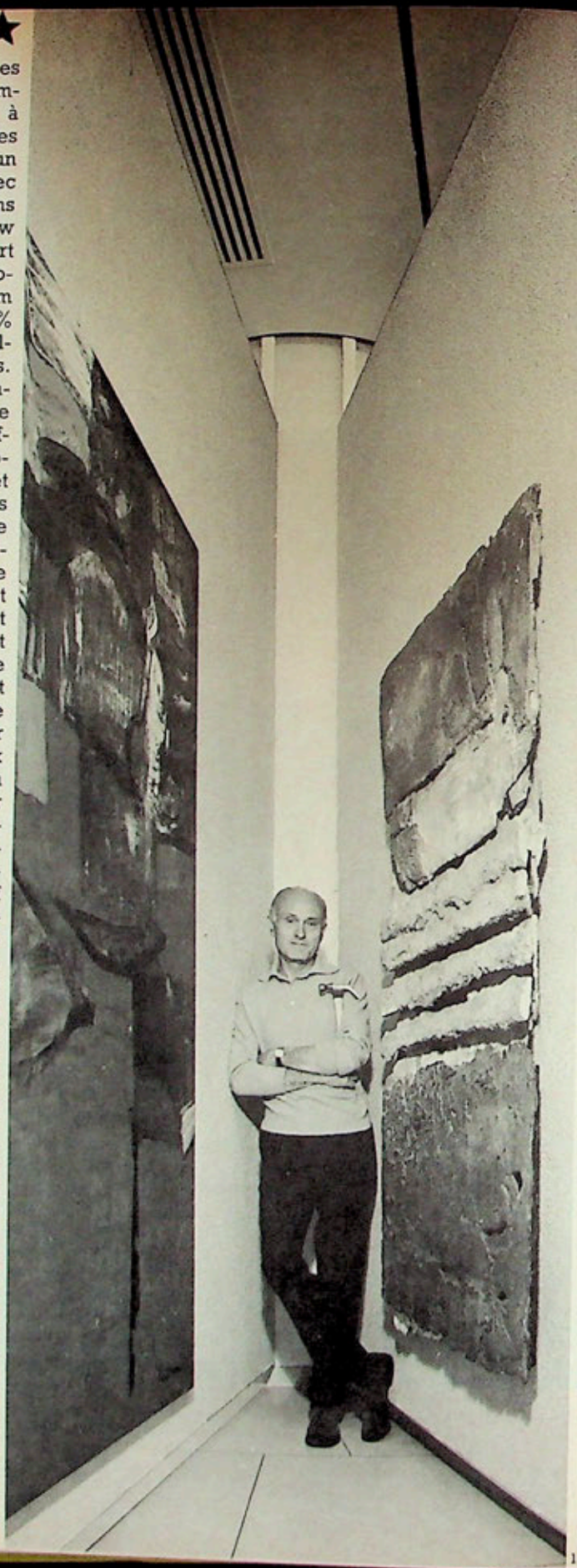
L'architecte Philip Johnson possède, dans la région vallonnée de New Canaan (Connecticut), une maison de verre qu'il a construite en 1949 et qui a fait époque. Sur la même propriété, il vient de créer un bâtiment destiné à abriter sa collection de peinture et de sculpture qui s'accroît rapidement. Ce musée souterrain est construit dans un monticule à côté de la maison et il faut être tout près pour découvrir la rampe qui mène de la prairie à la porte d'entrée.

Johnson aime jouer avec les idées architecturales, résoudre des problèmes en assumant lui-même le rôle de cobaye, et il a la possibilité de le faire. La « folie » qui s'élève au milieu de la pièce d'eau — un petit pavillon à arcades qu'un effet de trompe-l'œil fait apparaître beaucoup plus grand qu'il n'est — ne représente pas seulement une fantaisie mais l'expérimentation de certaines formes qu'il a ensuite utilisées ailleurs sur une plus grande échelle.

Philip Johnson porte un intérêt spécial aux problèmes des musées: il en a d'ailleurs construit plusieurs dont ceux d'Utica (New York), et de Fort Worth (Texas), ainsi que les ailes nouvelles du Musée d'Art Moderne de New York et de Dumbarton Oaks à Washington (D.C.). Le Musée à Bielefeld, en Allemagne, dont il a donné les plans est en cours d'achèvement. Sa longue collaboration avec le Musée d'Art Moderne (il y a fondé le Département d'Architecture et beaucoup des œuvres d'art de sa collection ont été achetées afin d'être léguées au Musée), lui ont révélé un fait qui constitue l'un des problèmes majeurs des musées vivants: il n'y a pas assez de place pour conserver toutes les œuvres acquises et il est souvent impossible aux étudiants, ou simplement aux amateurs d'art, d'avoir accès aux « réserves ». Même s'ils le peuvent, il arrive presque toujours que les tableaux ou les sculptures,

★★★★★

mis de côté dans des « magasins » encombrés sont difficiles à remuer, plus difficiles encore à voir sous un bon éclairage et avec le recul suffisant. Dans une ville comme New York, le Musée d'Art Moderne, le Metropolitan, le Guggenheim ne montrent que 10% environ de leurs collections permanentes. Le « bunker » de Johnson est une tentative personnelle pour affronter le double problème du stockage et de l'exposition des œuvres d'art. Il ne se considère pas vraiment lui-même comme un collectionneur, et admet parfaitement que le « contenant » est ici plus important que le contenu. Il décrit son « terrier » comme une maquette pour l'aile réservée aux recherches dans un grand musée ou pour la galerie d'un collectionneur. Pourquoi l'a-t-il construit en sous-sol, comme un négatif paradoxal de sa maison de verre ? « Entre autres, explique l'architecte, parce que je ne voulais pas voir un bâtiment de plus sur la propriété ». D'un point de vue moins subjectif, cette solution offre des avantages pratiques : l'air conditionné est plus facile à installer quand il n'y a pas de fenêtres, l'éclairage aussi. Beaucoup d'architectes préfèrent pour les tableaux un éclairage contrôlé aux variations de la lumière du jour. Les pages qui suivent montrent les solutions que Philip Johnson a imaginées pour présenter des tableaux d'une manière agréable et rationnelle

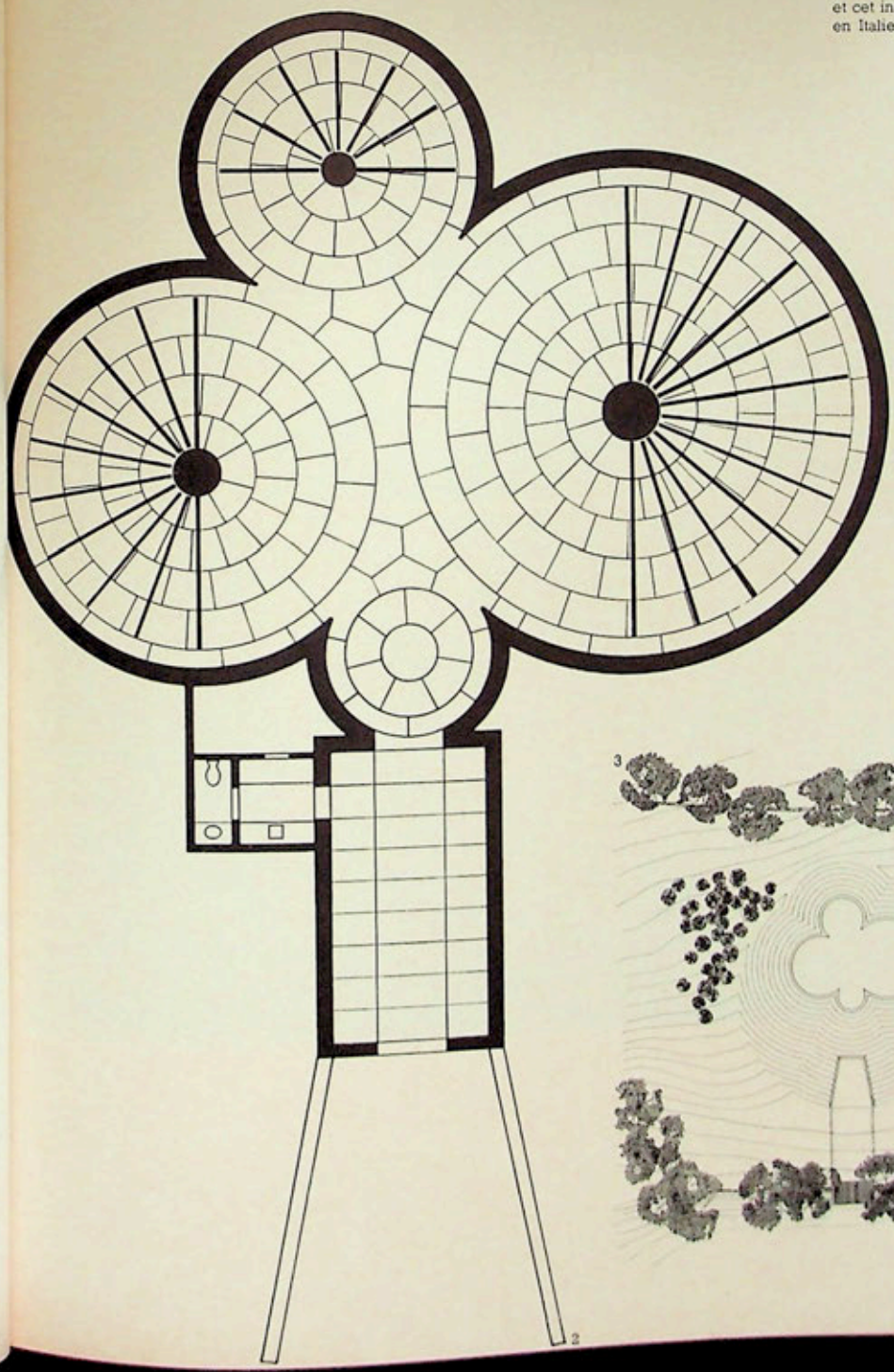


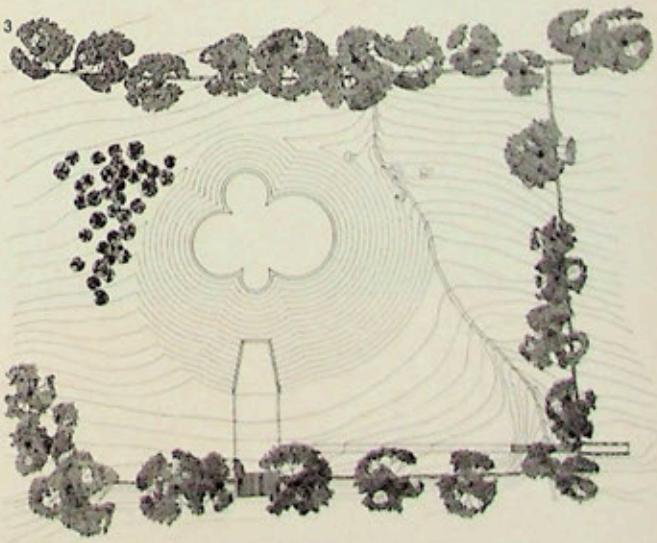
★★★★★

La galerie souterraine a la forme d'un trèfle à quatre feuilles au dessin capricieux, dont trois zones sont destinées aux réserves. Chacune d'elles comporte une colonne centrale, autour de laquelle pivotent des écrans mobiles, un peu comme les présentoirs circulaires pour cartes postales. Ces écrans, recouverts de moquette grège, sont disposés de telle manière qu'une simple pression suffit à les faire tourner, comme les feuilles d'un gigantesque album. Les tableaux sont accrochés sur les deux faces des panneaux entre lesquels il est possible de circuler. Il n'y a qu'une salle d'exposition en face du hall d'entrée. Dans cet espace unique, l'architecte a réussi à créer un jeu de proportions sur trois échelles différentes : chacun des cercles a une dimension différente et chaque colonne un diamètre différent. Ces variations qui n'apparaissent pas au premier abord, donnent pourtant son caractère à l'espace intérieur. Philip Johnson aime à préparer une « exposition particulière » pour chaque visiteur. Le système de présentation sur des surfaces couvertes de moquette permet de changer très facilement l'accrochage des tableaux. Page ci-contre, Philip Johnson est photographié, un marteau à la main, entre deux des 29 panneaux mobiles sur lesquels les tableaux sont suspendus des deux côtés. On imagine quelle grandeur de murs il faudrait pour obtenir la même surface de cimaise avec une installation traditionnelle. A la gauche de l'architecte, une toile de Grace Hartigan ; à droite, peintures de Robert Mallary et Edward Corbett.

1. Le plan de la galerie montre le jeu des différentes surfaces circulaires. Les traits larges représentent les panneaux portant les tableaux qui pivotent autour des colonnes centrales. Comme le fait remarquer l'architecte, ces panneaux ne sont en aucune façon destinés à diviser la salle. Pour le visiteur placé dans la galerie centrale, l'espace est toujours complètement perpendiculaire, avec, dit Johnson, « des cercles qui viennent vers vous ». L'antichambre sert à exposer à place fixe des peintures et des sculptures de petites dimensions. Sur la gauche, il y a un cabinet de toilette et un bar bien garni, avec un frigidaire.

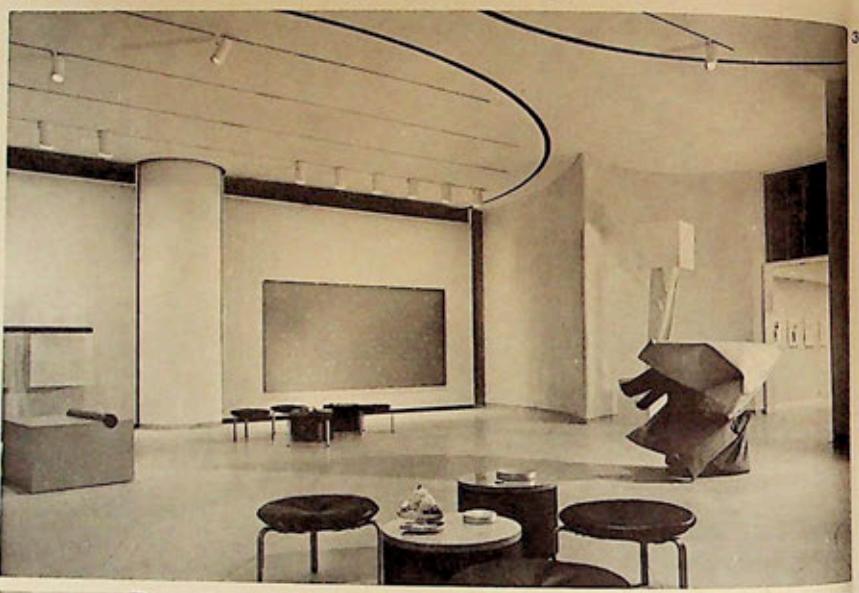
2. Ce relevé, qui ressemble à un dessin de Klee, montre le relief du monticule entouré d'arbres sous lequel a été creusée la galerie. Il ne permet pas de deviner le charme du site : un sentier part de la maison de verre de l'architecte, traverse la prairie, longe un mur bas en moellons, franchit un petit pont et arrive à l'entrée du musée. Johnson a toujours été fasciné par l'architecture en « tumulus » et cet intérêt a été ravivé, lors d'un récent voyage en Italie, par la visite des « truli » de Sardaigne.

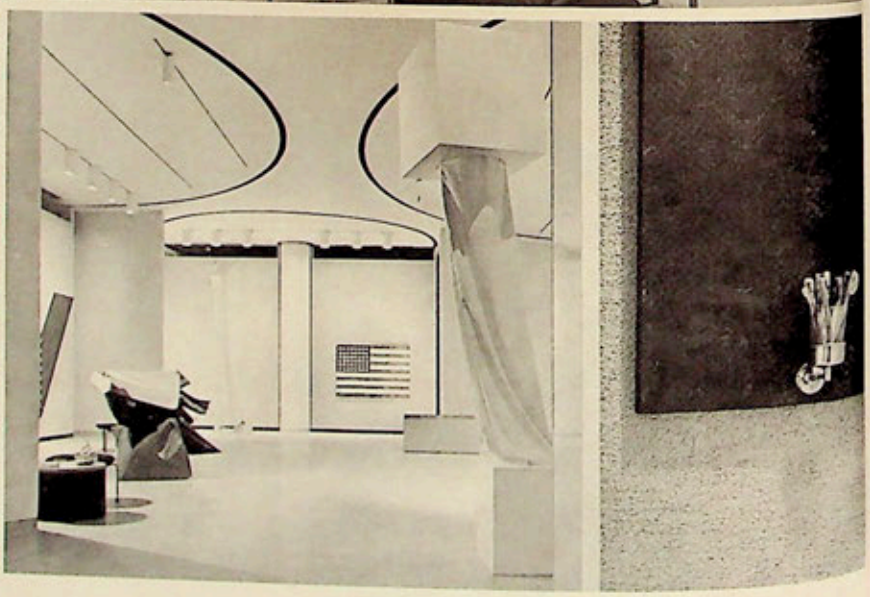


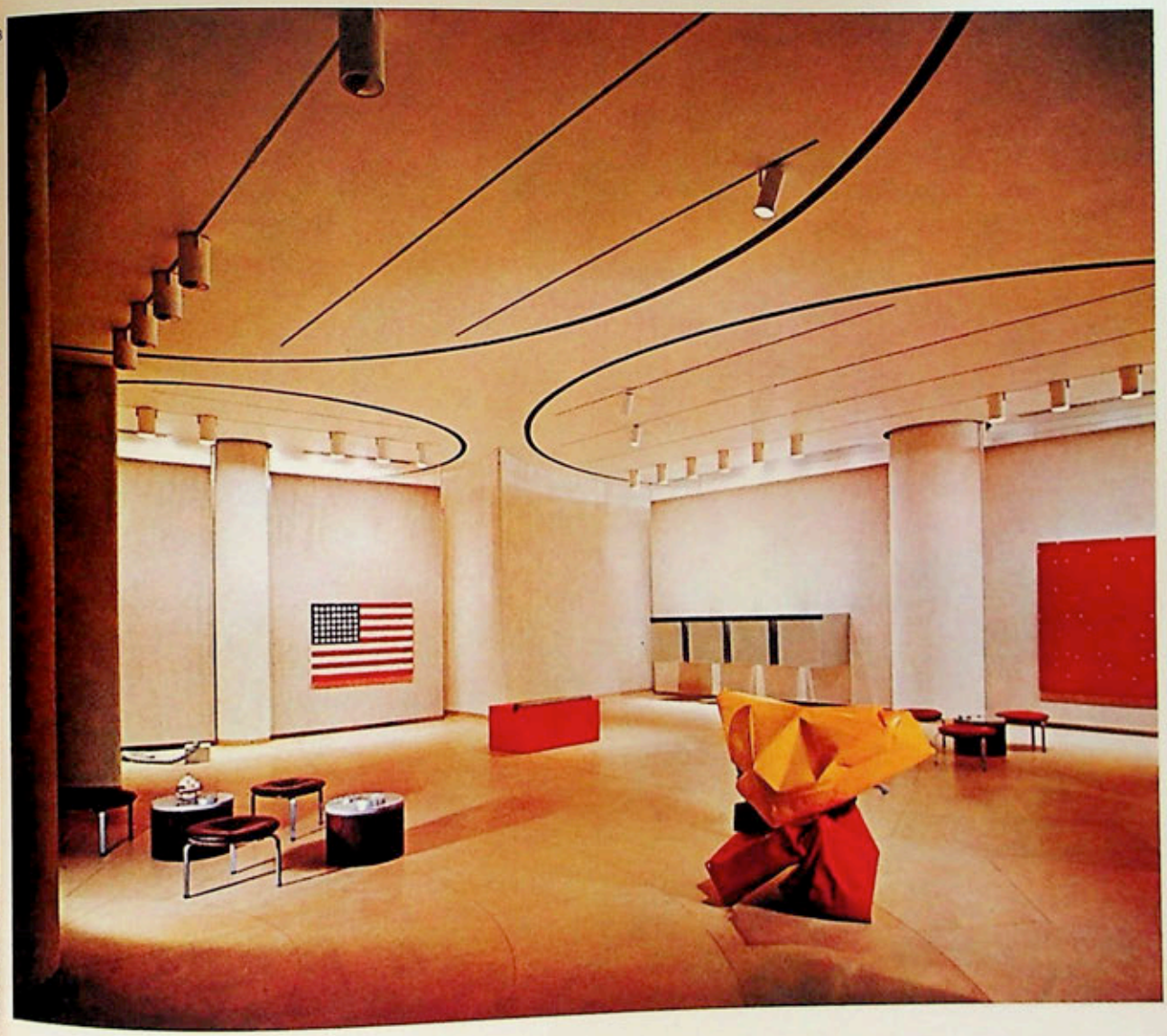


A l'interieur, le musee est un tourbillon de cercles, mais de cercles rigoureusement disposés. Les panneaux mobiles sont suspendus à des rails circulaires incorporés dans le plafond. Le visiteur peut passer entre eux et sortir du labyrinthe, comme au cinéma, quand il est revenu à « l'image » du début. L'éclairage, dont l'intensité est réglable, vient de projecteurs fixés au plafond. Il n'y a souvent qu'un tableau par panneau, comme la peinture de Larry Poons qu'on voit ici à droite de la colonne centrale. A droite, une sculpture en métal peint de John Chamberlain. A gauche, une sculpture de Donald Judd ; à droite, une sculpture suspendue de Michael Craig-Martin. Les sculptures sont placées au centre, au gré du propriétaire et selon l'inspiration du moment. Car la souplesse et l'improvisation sont les éléments clés de l'accrochage. Philip Johnson n'aime pas les meubles disposés en groupes intangibles. En fait, il n'aime guère les meubles, « seulement les perchoirs », dit-il. Ici, les tables, les sièges et même certaines sculptures, sont montés sur roulettes et peuvent être propulsés très facilement d'un bout à l'autre de la pièce.

L'art américain contemporain constitue l'essentiel de la collection (il y a un Francis Bacon et quelques œuvres d'Européens). Johnson a ce qu'il appelle les « classiques », comme Rothko et Kline. Il admire énormément Jasper Johns, dont le « Drapeau » apparaît sur la photo reproduite en bas de la page. Il aime aussi Stella, Artschwager, Donald Judd, Lee Bontecou et Robert Morris dont la « sculpture de corde » est suspendue à gauche du « Drapeau » de Johns. Cette photographie montre encore, de gauche à droite, des sculptures de John Chamberlain, Donald Judd et Michael Craig-Martin. Au premier plan à droite, une peinture de Jim Dine. Johnson aime acheter les œuvres des jeunes artistes avant qu'ils ne connaissent une réputation officielle, et avant que leurs œuvres n'atteignent des prix élevés. En tant qu'architecte, il aurait tendance à préférer les sculptures aux peintures : plus elles sont insolites, plus il les aime. La galerie souterraine a suscité un intérêt considérable, spécialement chez les architectes. Chaque dimanche amène un défilé de collègues, souvent des étrangers, généralement des jeunes. Johnson aime recevoir des visiteurs compétents, les promener entre les panneaux mobiles, échanger des idées, et ensuite, verre en main, interroger les jeunes architectes sur leurs propres travaux.







LES CONQUÊTES DE L'EMPEREUR DE CHINE

POUR CÉLÉBRER SES VICTOIRES SUR LES KALMOUKS DE HAUTE-ASIE, L'EMPEREUR KIEN-LONG FIT GRAVER A PARIS UNE SÉRIE D'ESTAMPES QUI FURENT EXÉCUTÉES PAR QUELQUES UNS DES MEILLEURS ARTISTES DU RÈGNE DE LOUIS XV.

e 26e jour de la 5e Lune de la 30e an-ée de son empire — c'est-à-dire e 13 juillet 1765 — l'empereur Kien-ong publiait un décret par lequel déclarait: « Je veux que les 16 stampes des victoires que j'ai rem-ortées dans la conquête du royaume e Chumgar et des païs mahomé-ans voisins, que j'ai fait peindre par amxinim et par les autres peintres uropéens qui sont à mon service ans la ville de Pékin, soient envoyées n Europe où on choisira les meil-eurs artistes en cuivre afin qu'ils uissent rendre parfaitement et dans outes leurs parties sur des lames e cuivre chacune de ces estam-es ».

el était du moins le texte de la raduction qui fut remise au Marquis e Marigny le 31 décembre 1766, en ême temps qu'une lettre du Frère astiglione, adressée « au Très Illus-e Président de l'Académie de Pein-ure », donnant des conseils très récis pour l'exécution des gravures. e frère Giuseppe Castiglione, mis-onnaire jésuite italien, était alors à ékin depuis 50 ans. Selon la règle tablie par l'empereur, il avait pris ès son arrivée un nom chinois, ang-Che-Ning et c'est lui qui est ésigné comme « Lamxinim » dans version française de l'édit impérial. avait fallu 18 mois pour que celui-i parvienne entre les mains de arigny. Pourtant, l'empereur était npatient: « Je désire, écrivait-il, que et ouvrage soit exécuté avec la lus grande célérité... Je veux pro-er des premiers vaisseaux qui par-ront vers l'Europe » pour y envoyer s quatre premiers dessins. Mais près la publication du décret, il y avait eu, semble-t-il, des rivalités et des luttes d'influences entre l'Angleterre et la France pour l'attribution de la commande. La décision appartenait au vice-roi de Canton. Le père Lefèbvre, supérieur des Jésuites français de Chine, lui dépêcha « un mandarin de ses amis, protecteur déclaré des Français », pour lui expliquer « que les arts étaient plus cultivés en France que dans aucun autre pays d'Europe et que la gravure surtout y était portée au plus haut point de perfection ». La France fut donc chargée de l'entreprise. Mais il fallait faire les choses dans les règles, passer par les filières habituelles, la Compagnie des Indes et les Hanistes, marchands privilégiés de l'empereur, seuls habilités à traiter avec les étrangers. Chaque nation avait les siens. C'est Pan T'oug Ken qui est l'intermédiaire habituel des Français. C'est lui qui signe, avec neuf autres marchands, et les représentants de la Compagnie des Indes à Canton, le contrat concernant la gravure des 16 estampes. Les modèles seront envoyés par quatre bateaux et reviendront de même. Les tirages — 200 exemplaires pour chaque sujet — seront répartis par moitié sur deux bateaux différents. (Il fallait limiter les risques de perte en cas de naufrage). Le tout devra revenir « environ dans la 33e année » du règne de Kien-Long, c'est-à-dire en 1768. La Compagnie s'inquiète de la brièveté des délais, et entreprend d'abord de rechercher elle-même des graveurs. Puis le Premier commis du Ministre Bertin, dont dépend la Compagnie, prend connaissance de la lettre du frère Castiglione (Suite page 79)

Page ci-contre: « Qazaq-Kirghiz offrant des chevaux à Kien-Long. » Détail d'un rouleau peint par le Frère Giuseppe Castiglione, missionnaire jésuite, qui fut l'un des peintres favoris de l'Empereur. Cette peinture, conservée aujourd'hui au Musée Guimet est peut-être le rouleau représentant « une offrande de chevaux par les Qazaq », inventorié en 1816 dans les collections impériales.

r M.-G. de La Coste-Messelière

LES CONQUÊTES DE L'EMPEREUR DE CHINE

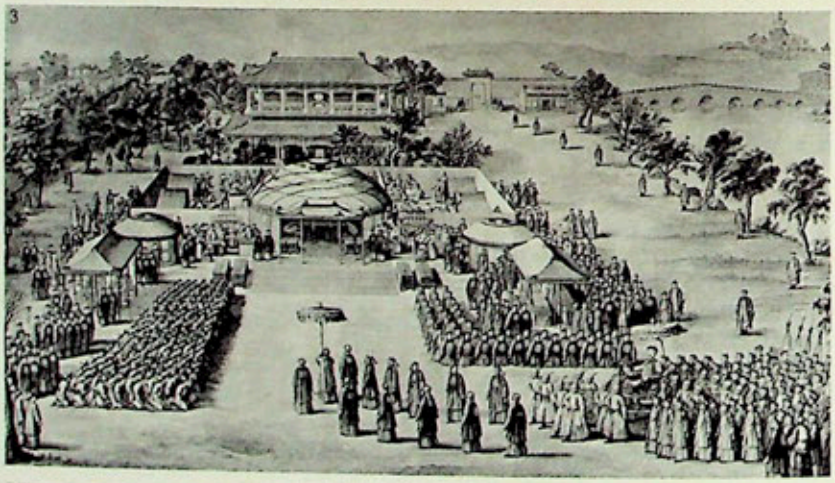
POUR CÉLÉBRER SES VICTOIRES SUR LES KALMOUKS DE HAUTE-ASIE, L'EMPEREUR KIEN-LONG FIT GRAVER A PARIS UNE SÉRIE D'ESTAMPES QUI FURENT EXÉCUTÉES PAR QUELQUES UNS DES MEILLEURS ARTISTES DU RÈGNE DE LOUIS XV.

Episodes des victoires remportées par Kien-Long « dans les conquêtes du royaume de Chumgar et des pays mahométans voisins ». Gravures commandées par l'Empereur en 1765, d'après les peintures exécutées par les artistes missionnaires attachés à sa cour. Les modèles des 16 gravures furent envoyés en plusieurs lots à partir de 1765 et gravés entre 1767 et 1773 sous la direction de Charles-Nicolas Cochin. Ici, de haut en bas, gravures de Lebas, d'après le Fr. Attiret (1) et le Fr. Castiglione (2 et 3). En bas de la page (4), gravure de A. de Saint-Aubin, d'après une composition du Père Damascène. Page ci-contre (5), gravure de Denis Née, élève de Le Bas, d'après le P. Damascène. Ces gravures appartiennent à la série conservée au Musée Guimet, où elles ont été exposées au mois de février dernier.

1

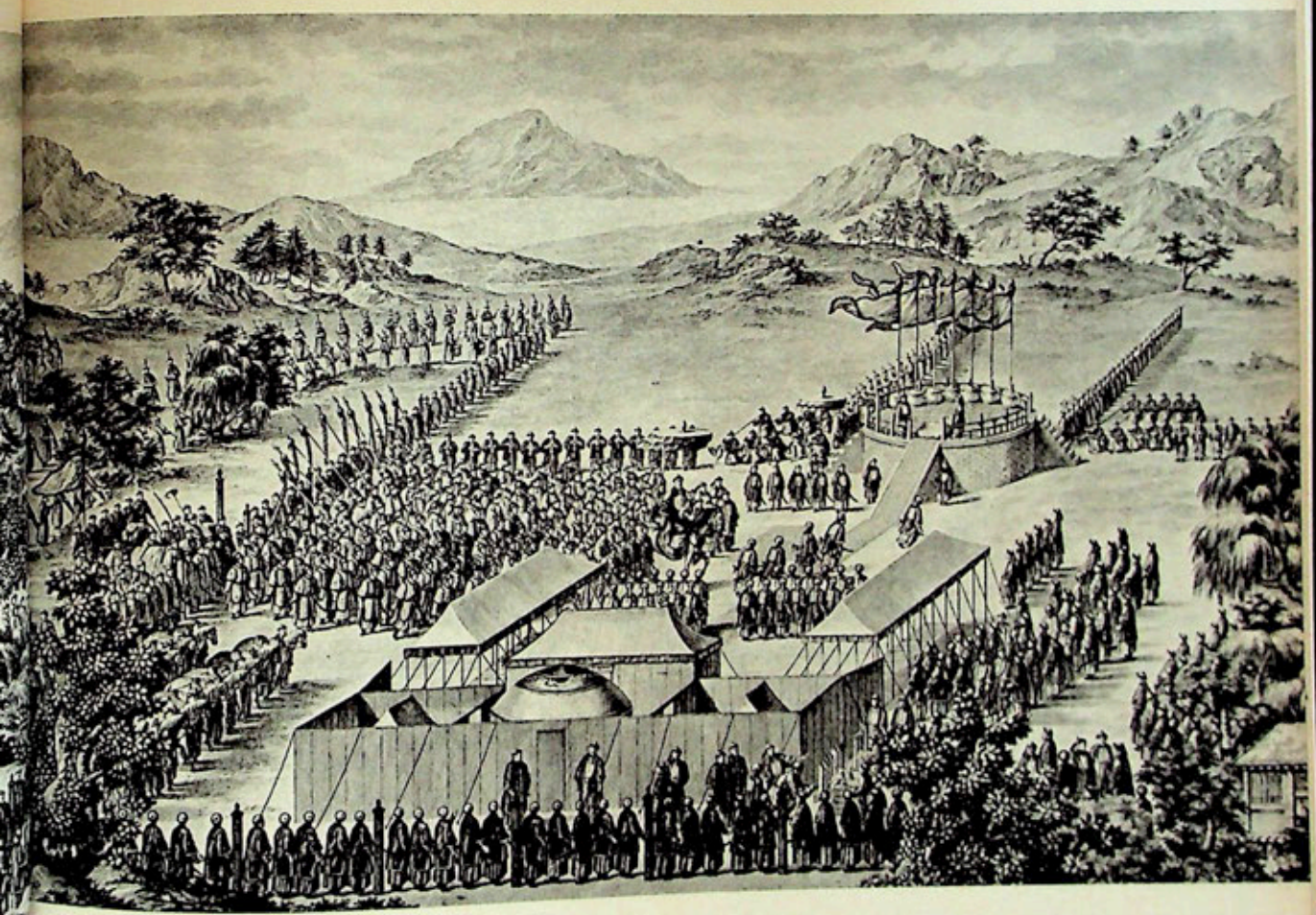
2

3

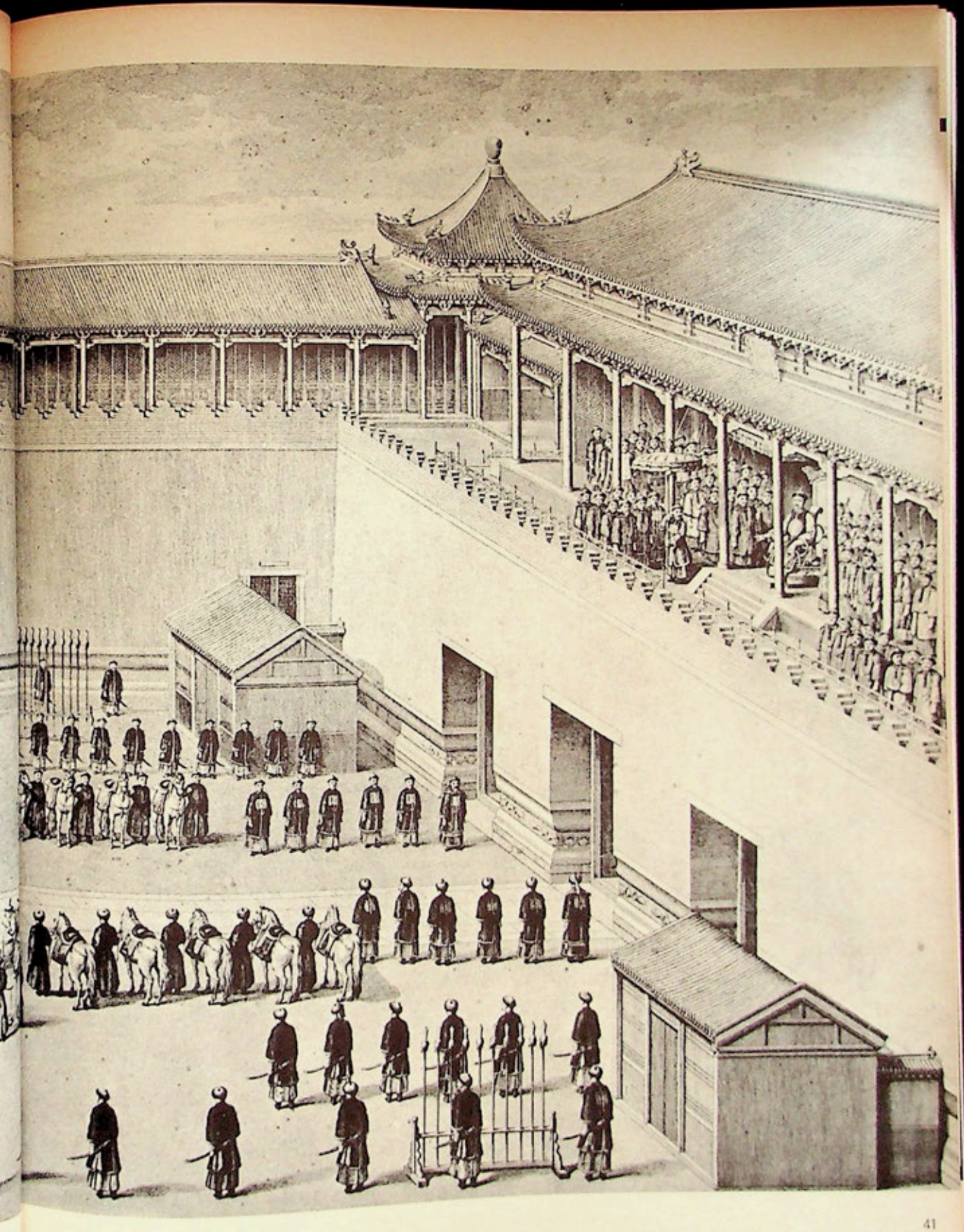


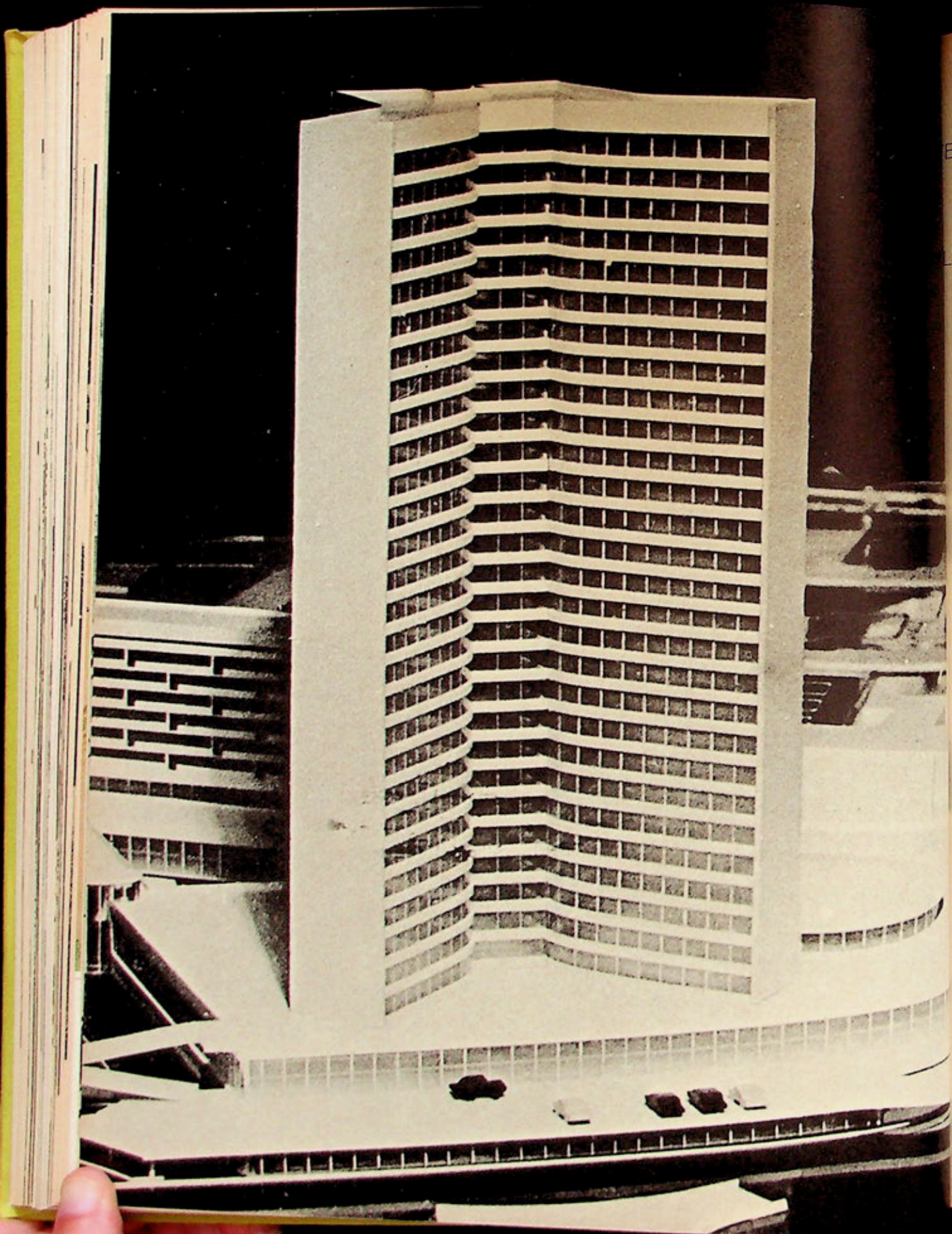
4

5



L'Empereur reçoit les hommages des Eleuths. Gravure de L. J. Masquelier, d'après le Fr. Attiret.





MAL VUS DES DIRIGEANTS, CONTRAINTS A UNE EXISTENCE PRECAIRE, SANS CONTACT AVEC LES COURANTS NOVATEURS D'AUJOUD'HUI, DES JEUNES SOVIÉTIQUES TENTENT D'ECHAPPER A L'ATMOSPHERE ETOUFFANTE DE L'ART OFFICIEL

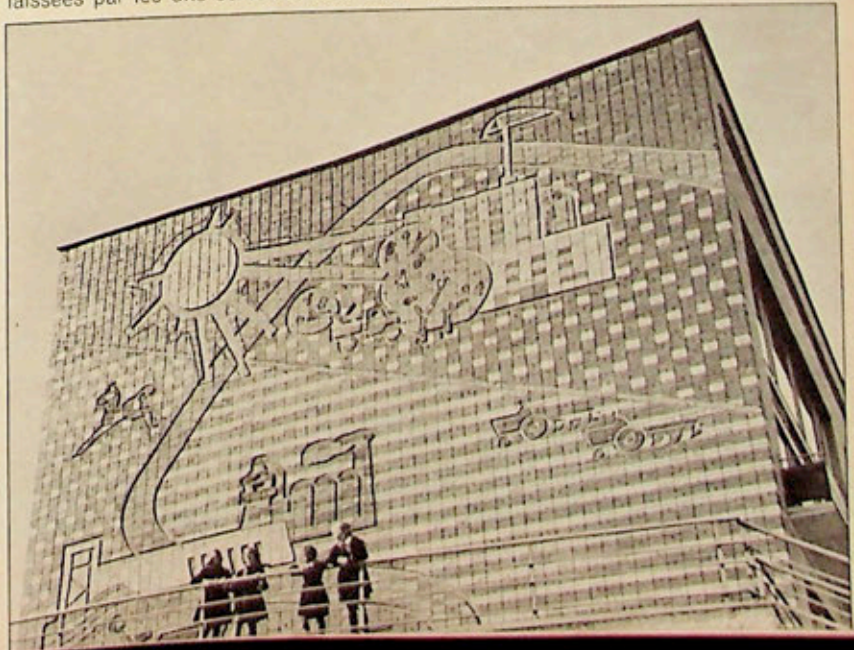
LA CONDITION DE L'ARTISTE EN URSS

Par Paul Thorez

Attestant le renouveau de l'architecture soviétique, guérie d'une longue crise, de sobres constructions de béton, de verre et de métal surgissent dans toutes les villes du pays. A Moscou, rue Gorki, l'hôtel Minsk a toutes les apparences d'un Hilton. A quelques pas de là, sur le trottoir d'en face, d'étroites vitrines ouvrent de temps à autre leurs rideaux sur des scènes de genre, des tableaux d'histoire ou de mornes portraits. Nous sommes au siège de l'Union des Artistes. D'après ce qu'on expose ici, il semblerait que peinture, sculpture et gravure somnolent, figées dans un naturalisme vieillot, alors que le pays entier va de l'avant. Comme tout le monde, je n'ai longtemps connu l'art soviétique que par les œuvres des pompiers, celles que l'Etat soviétique présente un peu partout à l'étranger, à la Biennale de Venise par exemple. Mais, né en Russie, où j'ai passé une grande partie de mon enfance, si bien que le problème de la langue et de la communication ne se pose pas, j'ai pris contact il y a cinq ans avec des artistes non conformistes. C'est par des amis appartenant au milieu littéraire et cinématographique que j'ai rencontré ces peintres et ces sculpteurs, à Moscou principalement, mais aussi à Léningrad. Ils ont connaissance de l'art d'aujourd'hui par les cartes postales et par des revues étrangères laissées par les uns ou les autres. Bien souvent, nous le verrons, les plus jeunes d'entre eux ne font pas partie de l'Académie ni de l'Union des Peintres, ces forteresses de conservatisme.

L'Académie organise les expositions et s'occupe de l'enseignement. Aucune œuvre d'art ne peut être exposée sans avoir été sélectionnée par un de ses jurys.

L'Union des Artistes qui joue un rôle plus important encore, est née en 1932. D'abord formée de Sections correspondant aux Républiques de l'Union et aux grandes villes, elle a été en 1957 refondue en un organisme unique. Elle compte maintenant plus de dix mille membres artistes et aussi critiques et historiens d'art. Sa fonction est double, d'une part organisation et gestion des professions artistiques, d'autre part, élaboration et défense de la ligne idéologique. Ainsi, elle est seule habilitée à passer des commandes aux peintres et elle est seule juge de la valeur des œuvres. Les décisions sont prises à majorité; rien de plus démocratique que cette procédure mais la quasi-totalité des membres de l'Union étant artistiquement réactionnaires, c'est dans ce sens que s'exerce leur action. Il s'en est suivi une espèce de paralysie des arts plastiques. Beaucoup de peintres se sont inclinés, tandis que d'autres continuaient à essayer de faire valoir leur point de vue à l'intérieur même de



Page ci-contre, maquette du Siège du Comecon en voie de réalisation à Moscou. A droite, le Palais des Pionniers de la capitale soviétique, terminé en 1962. Depuis quelques années, on constate un « dégel » certain dans ce domaine. La recherche de la rentabilité, des facilités d'exploitation et d'entretien conduit à une architecture vivante

En bas de la page:
T. Mavrina: « Le village de Selikovo. »
Ce tableau folklorique témoigne d'une « audace » insupportable aux Officiels de l'Union des Artistes.

Page ci-contre:
Anatoli Broussilovski: « Collage. »
Exécuté en 1963, cette œuvre si proche de ce qu'on faisait en Occident au cours des années trente est, à ce titre, un témoignage pathétique du retard avec lequel les jeunes Soviétiques sont touchés par les courants artistiques de notre époque.

l'Union. On leur attribue des ateliers, ils perçoivent le salaire minimum de l'Union, mais on n'expose pas leurs œuvres.

Fait très important, ces dernières années, bon nombre de jeunes artistes se sont mis à travailler tout à fait en dehors de l'Union, avec laquelle ils n'ont plus aucune espèce de rapport. Pour se procurer des moyens d'existence, tous travaillent. Certains d'entre eux exercent un métier voisin de leur état de peintre. Ils font de la gravure, des illustrations, des affiches, ce qui leur permet de vivre et aussi de se fournir en matériel chez leur employeur. L'édition est prodigieusement importante en URSS et fait largement appel à des collaborations extérieures, pour les maquettes, l'illustration, etc... D'autres, moins chanceux, ont une profession sans rapport avec l'art. D'une façon ou d'une autre, la plupart d'entre eux, il faut le souligner, ont des conditions de vie mal assurées parce qu'ils s'acquittent sans enthousiasme d'activités dont ils n'ont pas le goût. Pourtant leur qualité d'artistes non conformistes ne les expose pas à l'ostracisme. La plupart du temps, on ne sait absolument pas qu'ils poursuivent une œuvre en dehors des courants admis. Quand on le sait, ils bénéficient souvent d'une grande indulgence, voire d'encouragements de la part de gens haut placés.

Ainsi, un sculpteur comme Ernst Nieizviestny qui n'a jamais eu d'exposition et qui n'est pas officiellement reconnu jouit tout de même d'un statut relativement favorable. Le Président Podgorny a offert une de ses sculptures au chef de l'Etat finlandais et ce geste fait pleinement ressortir le caractère profondément paradoxal de la vie artistique en URSS aujourd'hui. Des membres du gouvernement, qui aiment Nieizviestny et son œuvre, disent qu'ils sont impuissants parce que, démocratiquement, la majorité des peintres estiment que, etc...

Nieizviestny ne manque pas d'amis — peu d'artistes parmi eux, mais des savants, des ingénieurs, des poètes. Tous l'aident selon leurs moyens. D'une énergie peu commune, cet homme râblé à l'œil brillant, qui vit et travaille à un rythme vertigineux, est la bête noire de l'Union des Artistes. On fait circuler toutes sortes de calomnies: c'est un aventurier, un truqueur, un trafiquant, un fou.

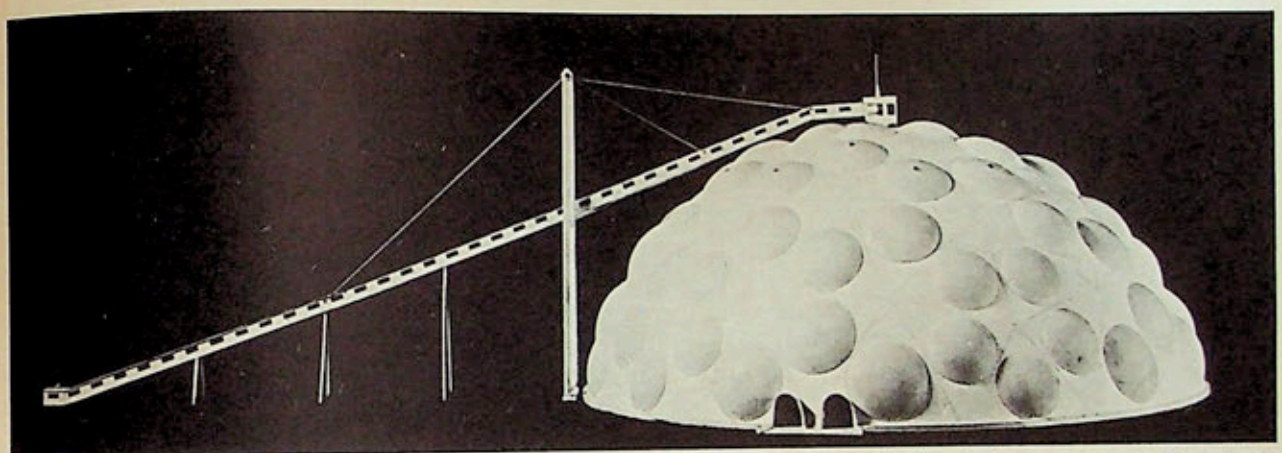
Son œuvre pourtant n'admet pas de méprise. Sa sculpture puissante, inversant les pleins et les vides, coupant ses plans à l'impromptu n'a rien d'un jeu. C'est une suite de poèmes arrachés au métal qui porte témoignage des contradictions et de la grandeur tragique de la condition humaine. Elle ne vise pas au beau, dont Ernst Nieizvietsny se moque éperdument: « le dernier piège de la vulgarité, c'est le bon goût ». Ernst Nieizviestny se préoccupe fort de la situation de l'homme, et plus particulièrement de l'artiste, dans le monde. A cet égard, on peut le tenir pour un philosophe.

Malgré tout, après une exclusion temporaire de quelques années, il a été réintégré à l'Union des Artistes. Ses conditions de vie s'en sont trouvées améliorées. Pendant un certain temps, il fut contraint de s'approvisionner au marché noir et de récupérer des gravats. Aujourd'hui encore la boutique désaffectée qui lui tient lieu d'atelier est insuffisante et le matériel lui est fourni au compte-gouttes. Ses amis le plaisantent en expliquant par cette pénurie et ce manque de place les « trous » que présentent ses sculptures. En réalité, cette situation les atterre. Il est inconcevable qu'un tel artiste soit empêché de donner sa pleine mesure, il est tragique qu'après vingt ans d'efforts, il n'ait pas eu la joie de voir une de ses œuvres dressée sur la place publique. En raison de ces difficultés matérielles, Nieizviestny se consacre autant, sinon plus, ces derniers temps, au dessin qu'à la sculpture. Des « combats de géants » à l'illustration de Dante, cette part de son œuvre est tout aussi impressionnante. On y retrouve une des préoccupations essentielles de l'artiste, le déchirement intérieur de l'homme, son dédoublement, et leur corollaire, l'inadaptation à la vie. Attiré par le monumental, il en est, hélas, réduit à ne créer que des œuvres de petites dimensions. Pourtant on lui a commandé une série de bronzes de taille moyenne pour un camp de pionniers au bord de

« Le savoir, c'est la force », tel est le titre d'une revue de Science-fiction tirée à 400 000 exemplaires. Ainsi qu'on peut le voir par la couverture ci-dessous, cette publication, sous couvert d'anticipation scientifique, permet quelques dévergondages d'imaginations à de jeunes artistes.

la Mer Noire et il a exécuté un bas-relief pour un immeuble de Riga. Il s'en est suivi un certain remue-ménage parce que ces commandes lui avaient été passées directement. Les architectes de Riga, avec le consentement des autorités de la ville, et ceux du camp de pionniers ne s'étaient pas adressés à la commission compétente de l'Union des Artistes. Ici encore, se manifeste l'étrange dualité qui caractérise la situation des arts plastiques dans le pays. Les privilèges des réactionnaires en art s'effritent. Les bastions qu'ils contrôlent — la peinture et la sculpture — demeurent solides. L'architecture leur a échappé. Les nouvelles normes introduites dans l'économie soviétique ont rendu possible cet état de choses. La recherche de la rentabilité, des facilités d'exploitation et d'entretien conduit à une architecture vivante répondant aux besoins modernes. Depuis 15 ans, l'architecture est passée par trois phases. Jusqu'en 1956, le peu pratique et onéreux 1900 attardé. Puis la construction en série par éléments préfabriqués. Les immeubles ainsi construits n'ont rien de particulièrement séduisant, et ne relèvent pas d'une conception très audacieuse. Il s'agissait et il s'agit encore de résoudre au plus vite le problème de l'habitat. Enfin, depuis peu, apparaissent des bâtiments comportant des idées originales. A Moscou, par exemple, le Siège du Comecon, en voie d'achèvement, et le Palais des Pionniers terminé il y a quelques années. Fait intéressant, l'Exposition du Manège à Moscou, désapprouvée par Kroutchev, avait été fermée à l'époque même de la construction de ce Palais: le pas était franchi en architecture et on sentait qu'il allait l'être dans d'autres domaines. L'Exposition du Manège peut être considérée à mon sens comme un véritable piège tendu par l'Académie et par l'Union à un public et à un chef de gouvernement qui ne connaissaient absolument pas l'art moderne et pour cause.

Cette maquette d'un dépôt pour le stockage du minerai de fer dans la région de Vologda montre à nouveau que les architectes sont libérés des contraintes qui accablent encore les autres créateurs



Ce public non averti eut exactement la réaction attendue par l'Académie. Des peintres « modernistes » de tendances très diverses se sont tous retrouvés dans le même sac. Il y eut, par exemple, des attaques très acerbes contre un nu de Falk, peint vers 1922 et s'apparentant au Fauvisme; il y en eut de semblables se rapportant à des toiles influencées, elles, par le Surréalisme.

Parmi les jeunes figurant au Manège, il y avait les membres du Groupe des Huit que l'Union tolère dans ses rangs sans leur donner en général la possibilité d'exposer. Ces peintres se réclament du Valet de Carreau, mouvement apparu tout à fait au début du siècle et dont les adeptes se sont dispersés vers 1915-1918. A la fois marqués par l'art populaire et par Cézanne, ils ont créé un style original qui, dans le paysage, la nature morte et le portrait, pourrait être défini comme une synthèse du Fauvisme et du Rayonnisme. Falk, Lentoulov, Kontchalovski sont les plus connus.

A partir des années 20, tandis que Falk émigrait — il devait retourner en Russie à la veille de la guerre et y mourir en 1958 méconnu — malgré l'amitié de Paoustovski et d'Ehrenbourg, la plupart d'entre eux revinrent à une figuration très sage frisant le naturalisme.

Nés vers ces années-là, les peintres du Groupe des Huit, qui sont en fait plus de huit, ont voulu réagir contre la dégénérescence du Valet de Carreau. L'Union leur a concédé le dernier étage d'un immeuble récent dans le quartier périphérique d'Ismaïlovo, au nord-est de Moscou. Loin de l'animation du centre, loin des foyers traditionnels de la vie intellectuelle, c'est un haut lieu, au propre et au figuré, de la peinture vivante. On y va par le métro, dont la ligne fait surface vers la fin du trajet. L'hiver, on voit défiler dans les larges espaces entre deux quartiers d'immeubles neufs, un étonnant paysage de palissades sautillantes et d'isbas biscornues enfouies sous la neige. Pas la moindre ligne droite Une anarchie aimable et apaisante, que l'on retrouve quelques instants plus tard fixée par le peintre sur sa toile.

Dans les œuvres, par exemple de Mavrina, Ivanov, Andronov, Vladimir Poliakov (homonyme de Serge) qui se sont largement consacrés au thème du village russe. Tandis que chez Mavrina, les tons vifs fusent dans une composition plutôt lâche, une fois les grandes lignes tracées, Andronov et Poliakov se distinguent par une construction épaisse et véhémente où dominent les bruns, les verts et les bleus sombres. Cet art est très voisin du Fauvisme. Mais si Mavrina fait songer au Fauvisme pimenté du tout jeune Van Dongen, l'art d'Andronov se rapproche plutôt de celui de Vlaminck et le surpasse, car, s'il en a la dureté et la hargne, il est plus nuancé et plus convaincant.

Lié à eux par l'amitié, par des conditions de travail similaires et par l'attachement aux mêmes pères spirituels, Boris Birger s'affirme, dans des œuvres complètement différentes, comme l'un des tout premiers peintres russes d'aujourd'hui. Né en 1923, Boris Birger a longtemps pratiqué un art appris de Falk et de Matisse. Puis son œuvre a progressivement évolué vers l'abstraction sans jamais l'atteindre complètement; elle reste marquée par la réalité extérieure, par le motif. Ces dernières années, elle consiste presque uniquement en natures mortes dont le sujet, table, bouteilles, carafes est discernable au premier coup

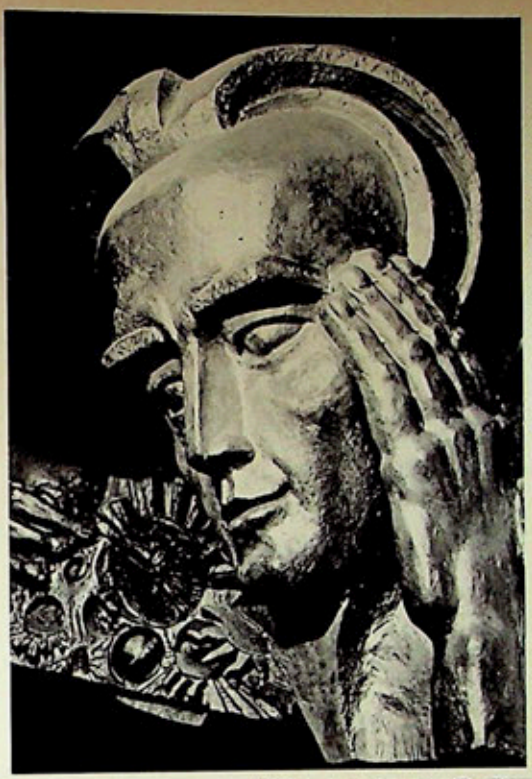
d'œil, mais importe peu. Au-delà de la représentation, il y a une présence énigmatique et envoûtante. Je ne saurais dire pourquoi, on pense à de Staël lorsqu'on découvre Birger. Signalons que Boris Birger est membre du Parti Communiste de l'Union Soviétique. Ce n'est pas un détail, mais il n'en tire aucun avantage matériel. Il habite un petit appartement au centre de Moscou et il a son atelier dans le même immeuble que les Huit.

Si graves que soient les conséquences du conflit opposant aux académistes le groupe des Huit et les peintres de tendances similaires, il est clair qu'un assouplissement relatif des dogmes peut y mettre fin, la « déviation » n'étant pas extrême. Il semble que ce soit pour bientôt. La dénonciation du culte de la personnalité ayant porté un rude coup au pompiérisme, les peintres en vue sont désormais enclins à ménager ceux qui l'ont toujours combattu, au nom certes de l'autonomie de l'art, mais dans les limites d'un certain classicisme. Une politique « libérale » s'ouvre donc, qui vise à regrouper le plus grand nombre d'artistes sur des positions moins strictes. Mais la plupart de ceux qu'on cherche à séduire font preuve de méfiance. Il leur apparaît, en effet, que ce dessein généreux en dissimule un autre, plus conforme aux intentions réelles des conformistes:

il s'agit de mettre tout en œuvre pour isoler et noyer l'avant-garde. D'ailleurs, au sein des Académies, la tendance à une attitude plus ouverte ne va pas sans à-coups. Il y a quelques semaines des œuvres de Chagall qui devaient figurer dans une exposition à Moscou n'ont pu en définitive être présentées.

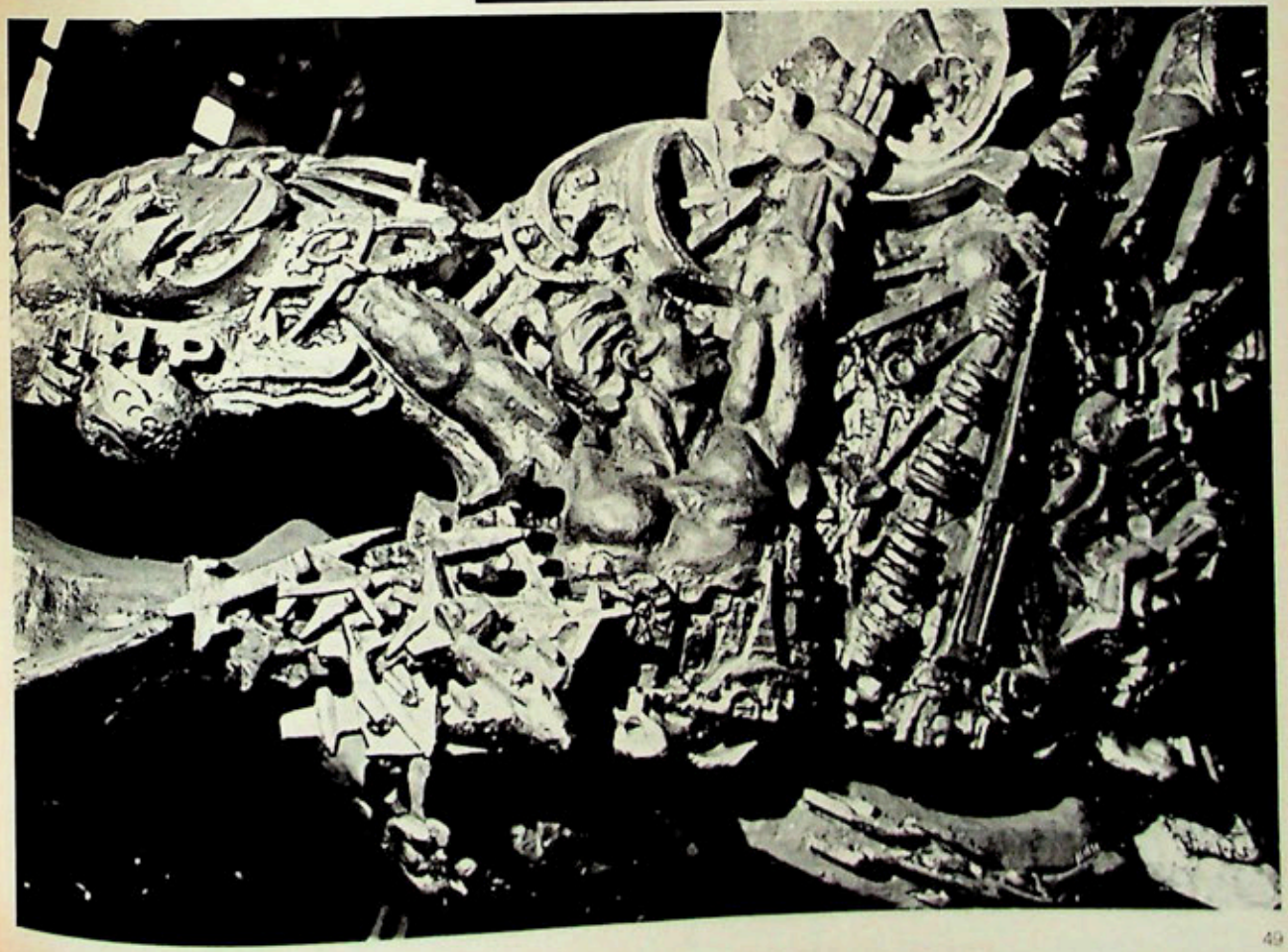
Encouragés par Nieizviestny, quelques jeunes avant-gardistes luttent à armes inégales contre la ligne officielle. Venus très récemment à la peinture, ralliés d'emblée aux principes de l'art vivant, ils ne font bien entendu pas partie de l'Union et ne sont donc pas reconnus légalement comme artistes. Nous avons vu comment ils vivent. Parfois leurs gains s'accroissent de la vente d'une œuvre à tel ou tel amateur ami. Mais le public acheteur demeure insignifiant. Rien de plus désolant que l'isolement de ces jeunes. Ils ne peuvent participer réellement à la vie artistique de leur pays et ont toutes les peines du monde à connaître tant l'œuvre des peintres étrangers d'aujourd'hui que celle des précurseurs. La peinture qu'ils peuvent voir dans les musées s'arrête en 1910-1915; c'est le Picasso du portrait d'Ambroise Vollard et les très beaux Matisse d'avant la première guerre au Musée Pouchkine de Moscou. Encore ne peut-on voir ces tableaux que depuis sept ou huit ans. Chose étrange, alors que les débuts de la peinture moderne occidentale ont enfin leur place dans les musées russes, les débuts de la peinture moderne russe en sont encore bannis. Les deux grands musées consacrés à l'art national, le Musée Russe de Léningrad et la galerie Tretiakov à Moscou ne présentent rien de Tatlin, Kandinsky, Gontcharova, Chagall, Pevsner, Malevitch, Gabo, etc. On ne peut les voir que dans les réserves, ce qui n'est pas à la portée de tout le monde. J'ai admiré dans celles de la Galerie Tretiakov deux beaux Chagall, une toile extraordinaire de Gontcharova, un Kandinsky magnifique de 1918, des Tatlin, des Lissistsky, des Malevitch. Il y a aussi des toiles de peintres qu'on ne connaît pratiquement pas en Occident où ils n'ont pas été vus depuis l'exposition de la Peinture Soviétique à Berlin, en 1922. Cependant il y a quelque progrès. Dans une petite salle de la Galerie Tretiakov, une cimaise dite « expérimentale » présente des œuvres de Sternberg des années 25. Elles sont conventionnelles de facture, mais d'une inspiration quelque peu « chirichesque ».

Les jeunes ont pourtant trouvé un moyen de se manifester. Sous le couvert de la science-fiction, la revue « Znanie-Sila » (Le savoir c'est la force), qui tire à 400 000 exemplaires, publie régulièrement des dessins, des gravures, des collages d'inspiration surréaliste ou dada. Outre qu'elle leur permet d'atteindre le public, cette collaboration assure à quelques artistes le pain quotidien, le papier et les couleurs. Znanie-Sila est un mensuel de vulgarisation et d'énigmes de l'histoire et des sciences. Cette revue pour esprits curieux fait largement appel pour son illustration à des jeunes tout à fait non conformistes, sans que (Suite p. 80)



Ernst Nieizviestny : « Le Combat des Géants. » Ci-dessous et ci-contre, fragments de la maquette pour un monument non exécuté. De hauts dignitaires soviétiques ont acquis des œuvres du sculpteur, mais toujours à titre « officieux ». Le projet de ce monument, qui fait songer à Bourdelle, n'a pas été retenu. Les avions qu'on voit sur notre document devaient être de véritables appareils sertis dans le bronze du monument définitif aux dimensions colossales.

Page ci-contre:
Le peintre Vladimir Yankilieski devant une de ses œuvres.



Carl n'est pas une boutique ordinaire dont la seule vocation est d'acheter et de vendre des meubles et des objets. C'est une boutique qui vend réellement de la décoration, c'est-à-dire uniquement des modèles dessinés ou choisis par de grands décorateurs. Presque tous ses modèles sont exclusifs et fabriqués dans les ateliers de Carl ou par des artisans qui lui sont attachés. La collection complète comporte 20 modèles de canapés, 25 modèles de fauteuils confortables, 20 modèles de petits fauteuils, chaises et chaises pliantes, 80 modèles d'appliques, 50 modèles de lampes, lustres, lampadaires et lanternes. On y trouve également, dans le même esprit de grande qualité, des tables de salle à manger, tables-bureaux, bouts de canapés, devants de canapés, librairies et équipement de salles de bains. Enfin, Carl possède en exclusivité absolue des tissus imprimés et unis, cuirs, coussins multicolores et même des papiers peints. Le Bureau d'études est gratuit et l'équipe de décorateurs qui l'anime peut réaliser l'installation complète ou partielle d'un appartement (tapisseries, tentures murales, etc.). Par adaptation des modèles existants, il est aussi toujours possible de réaliser à vos mesures chaque modèle choisi

LA COLLECTION DE

Carl

195 MODÈLES
DE MEUBLES ET OBJETS
DE GRANDE QUALITÉ
POUR DÉCORER VOTRE MAISON
DEPUIS LE SALON
JUSQU'A LA SALLE DE BAINS

11 RUE ARSENE HOUSSAYE (PRES AVENUE DE FRIEDLAND) PARIS 8e — CARNOT 83-83

Christian Chasein

LAMPE ROSEAUX
MÉTAL DORÉ

LAMPE BALUSTRE
DIRECTOIRE TOLE PEINTE

APPLIQUE LION BRONZE DORÉ

APPLIQUE XVIIIe FLEURS DE SAXE

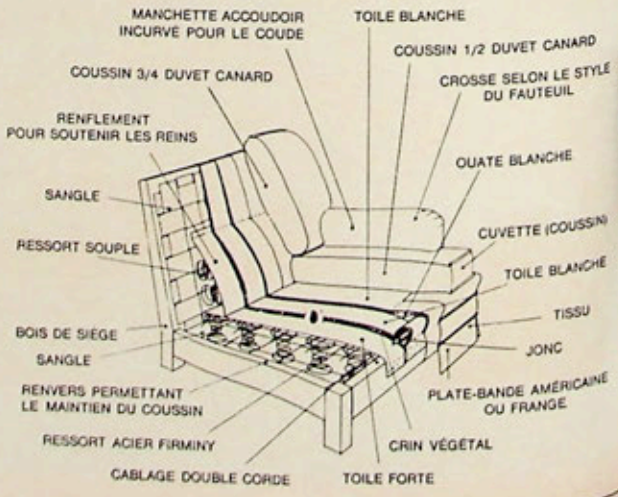
CHAISE
LOUIS XVI
A ENTRELAS

CHAISE
MÉDAILLON

CHAISE
DIRECTOIRE
LAQUÉE

UNE LEÇON DE CANAPÉ

Rien n'est plus délicat que l'achat d'un canapé. Car les qualités qu'il doit posséder sont internes, donc difficiles à découvrir. Seules des connaissances techniques permettent de savoir si le siège sera ou non vraiment confortable et résistant à l'usage. Pour éviter toute déconvenue, il faut savoir aussi qu'un canapé d'une apparence à peu près similaire mais trompeuse pourrait être fabriqué à moindres frais en utilisant des éléments (tels que ressorts, sangles, etc.) moins nombreux, ou des matériaux, tels que duvet, toiles, ouate et aciers spéciaux) de moins bonne qualité. Si vous regardez attentivement le dessin ci-dessous, vous serez édifié sur les qualités secrètes que doit impérativement comporter le canapé, siège de grand prestige et pièce maîtresse de votre réception.



ABLE BASSE BRONZE DORÉ - LAQUE NOIRE - DESSUS STRATIFIÉ

CANAPÉ A OREILLES : SE FAIT EN 2, 3 PLACES ET PLUS

FAUTEUIL DERBY : SE FAIT EN CANAPÉ 2, 3 PLACES ET PLUS

FAUTEUIL MAZARIN

LE VRAI CHESTERFIELD

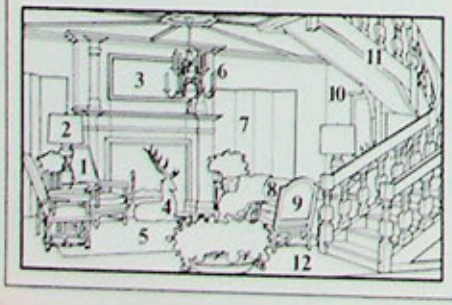
LE CANAPÉ LOUIS XIII

LA BERGÈRE SHERLOCK HOLMES

LE CANAPÉ MODERNE

LE CANAPÉ CAPITONNÉ

LA GALERIE MAISON ET JARDIN EST UN DÉCORATEUR QUI AIME VOTRE MAISON... PRESQUE AUTANT QUE VOUS



1 Fauteuils d'époque Louis XIII garnis lin blanc, cloutés. **2** Lampes XVII^e^, terre cuite noire. **3** Cheminée début XVII^e^ en châtaignier. **4** Cerf grandeur nature, bronze patiné de Janine Janet. **5** Tapis haute laine. **6** Lustre à bougies, fer et bois de Delisle. **7** Paravents garnis tissu, cloutés, montés à l'ancienne. **8** Canapé 4 places capitonné, recouvert lin blanc. **9** Fauteuil bas Louis XIV noyer ciré. **10** Murs et plafond tendus toile de lin. **11** Escalier à double révolution, début XVII^e^, chêne et châtaignier. **12** Sol tomettes anciennes à cabochons de bois.

GALERIE MAISON ET JARDIN
RIVE DROITE, 38 RUE DE COURCELLES
(PRES ST-PHIL. DU ROULE) WAG. 66-70
RIVE GAUCHE, 242, BD ST-GERMAIN
(CARREFOUR BAC) BAB. 06.01 - PARIS

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

48

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

RIVE GAUCHE, RIVE DROITE

2

3

1 Dans l'appartement qu'Isabelle Hebey vient d'installer rue de Lille pour Mademoiselle Clara Saint, et en collaboration constante avec elle, au dernier étage d'un immeuble du XVIII[e], l'inclinaison des murs, due à la pente du toit et la hauteur des fenêtres, qui montent jusqu'au plafond, unifient l'ambiance intérieure entre les différentes pièces largement ouvertes les unes sur les autres. Page ci-contre, vue de la salle à manger vers le salon. Les murs sont tendus de soie mate grège (Mobilier International). Au premier plan, table en tôle oxydée gris canon de fusil sur pieds métalliques, dessinée par Isabelle Hebey. A droite, sur la table basse (Mobilier International), une lampe « champignon » orange. Création Artemide). Au-delà du canapé de cuir noir, au fond, un cheval chinois en terre cuite d'époque Tang (VII[e]-VIII[e] s.).
2 Sur la table de Mies Van der Rohe (Knoll International), un chien précolombien en terre cuite. Au fond, sièges de Poul Kjaerholm, fixés au mur (voir page 56).
3 La salle à manger vue du salon. Au premier plan, la lampe champignon (Artemide) qu'on voit page ci-contre près du canapé. A gauche, devant la fenêtre, deux sièges en X de Mies Van der Rohe (Knoll International). Au fond, autour de la table dessinée par Isabelle Hebey, des chaises Louis XVI tendue de toile orange.

Photos Marc Lavrillier

1 Un autre aspect du salon. Pick-
bafles sont incorporés à la bibliothè
Celle-ci est en glace noire et bois la
avec montants de métal noir (Mob
International). A droite, canapé-
quette de Poul Kjaerholm, en cuir
tonné rouge orange, sans piétement
sièges sont fixés au mur).

2 De part et d'autre du canapé
cheval en terre cuite d'époque Ta
lampe champignon orange. Créatio
temide). Les stores des fenêtres sont
rouleaux de la même soie que le re
ment des murs (Mobilier Internatio
Entre les fenêtres, une peinture de
trier, « Sacs en papier ».

3 Cette photo d'un coin du salon mo
la disposition des sièges « suspend
de Kjaerholm, autour d'une table d'
dessinée par Isabelle Hebey. Sur le
teau de glace claire, une statuett
bois Dogon. Au mur, trois tableaux
Fautrier: « Nothing else but love »
gauche et, à droite, deux toiles figura
peintes avant la guerre.

4 Vue d'ensemble du salon. Chem
en pierre du début du XVIII[e] si
Au premier plan, tabourets en X
Mies Van der Rohe (Knoll Internatio
A gauche de la table, tabourets ro
de Kjaerholm (Mobilier Internatio
recouverts de cuir rouge orange com
les banquettes murales. Pour écla
cette grande pièce, trois luminaires:
fond, une lampe basse (Mobilier In
national), au centre le lampad
« Arco » (T.V., Création Gavina).
premier plan, lampe « champigno
orange. (Création Artemide).

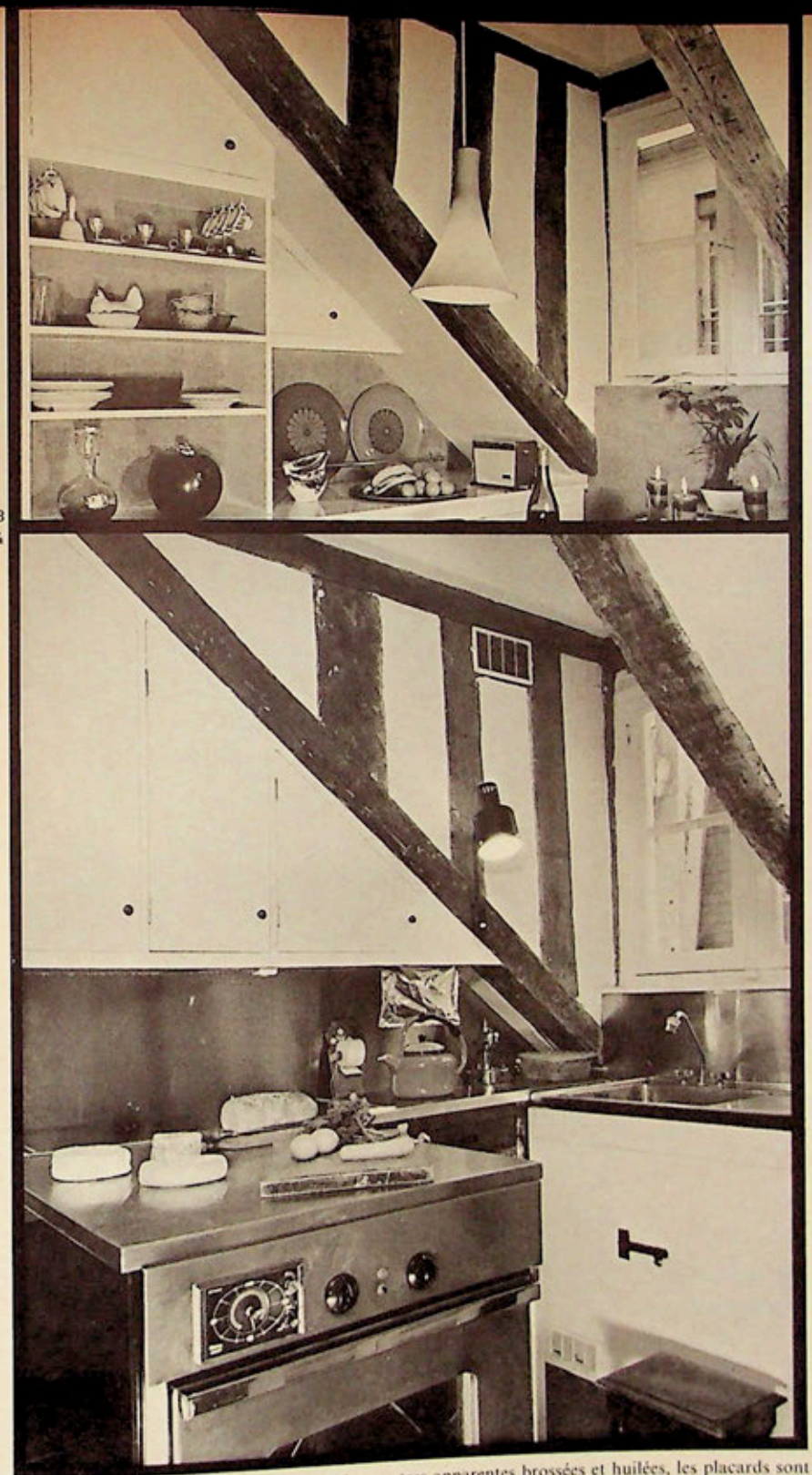
Photos Georges Palot

1 Lorsqu'elle a entrepris l'installation de l'appartement de Monsieur et Madame Christian Millau, dans un hôtel du Marais, Isabelle Hebey a eu l'impression de se trouver « dans une forêt de poutres ». L'écueil à éviter était le style « rustique », que le sol de tomettes risquait d'accentuer dangereusement. Cette vue d'ensemble montre comment le problème a été résolu: les solives du plafond sont peintes en blanc, le revêtement de la cheminée est en plaques d'acier inox (Uginox); les tablettes de la bibliothèque, serties de métal, tranchent entre les poutres. Enfin les meubles sont, pour la plupart, des créations contemporaines. Ici, devant la cheminée, une table de Saarinen entre deux chauffeuses de Mies Van der Rohe (Knoll International). 2 Une vitrine, dessinée par Isabelle Hebey, sépare la partie salle à manger du reste de la pièce. Elle est faite de montants à crémaillères en acier inox (Uginox) et de tablettes de glace claire. Chaises de Charles Eames. 3 Détail de la vitrine implantée au centre de la pièce. Près d'une terre cuite aztèque, un dessin italien du XV^e^ siècle. 4 Au-dessus de la cheminée, sur la tablette supérieure, une potiche chinoise d'époque Song (X^e^-XIII^e^ s.) entre un bronze siamois du XIV^e^ siècle et une tête en marbre du XIII^e^, venant du nord de l'Inde. A gauche, terres cuites grecques du V^e^ siècle avant J.-C. 5 Une échelle de meunier peinte en blanc permet d'accéder au grenier. Sur la commode d'époque Régence, une poupée balinaise, devant un tableau d'oiseaux de Hondecoeter.

Photos Georges Palot

1
2

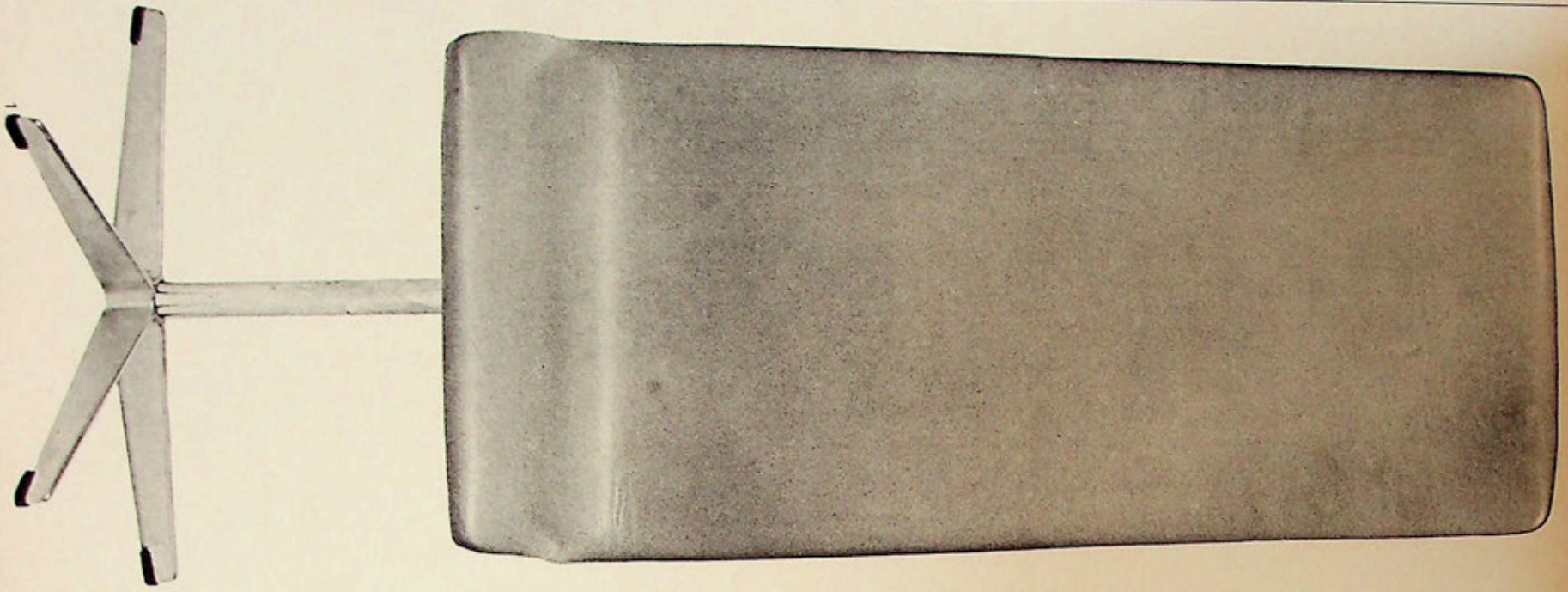
1 Derrière le bureau, au-dessus des placards gainés de tissu, des panneaux persans du XVIII[e], des statuettes chinoises, et, contre la paroi, une étude de tête du XIX[e] entre deux dessins de Schuffenecker. 2 Le lit et le mur de la chambre à coucher sont garnis d'un tissu à carreaux écru et beige (Canovas). Table de chevet d'E. Schweinberger Gismondi (Mobilier International. Création Artemide). A gauche, un tabouret pliant en cuir naturel sur piétement chromé de Kjaerholm (Mobilier International).



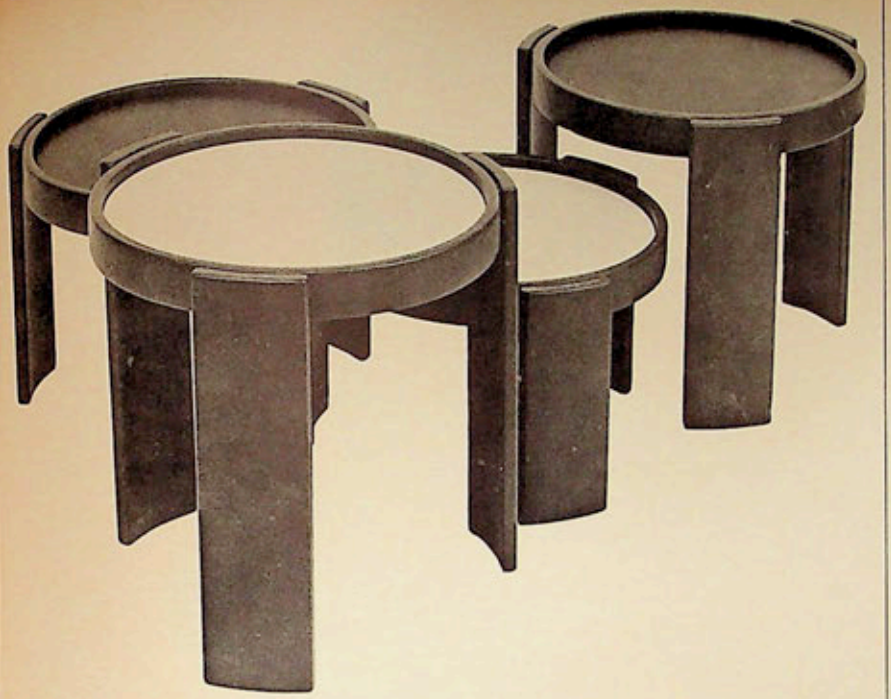
3
4

3-4 Dans l'office et dans la cuisine, sous les poutres apparentes brossées et huilées, les placards sont laqués blanc. La place manquant contre le mur, la cuisinière a été placée en épi. Elle est en acier inox, comme le plan de travail et le revêtement mural (Uginox). L'ensemble a été réalisé par Mafram, sur les plans d'Isabelle Hebey. Un spot orientable (Electrorama) éclaire la cuisinière et l'évier. Toute la tuyauterie est dissimulée par les placards. Table-tréteau démontable en polyester cerclé de métal.

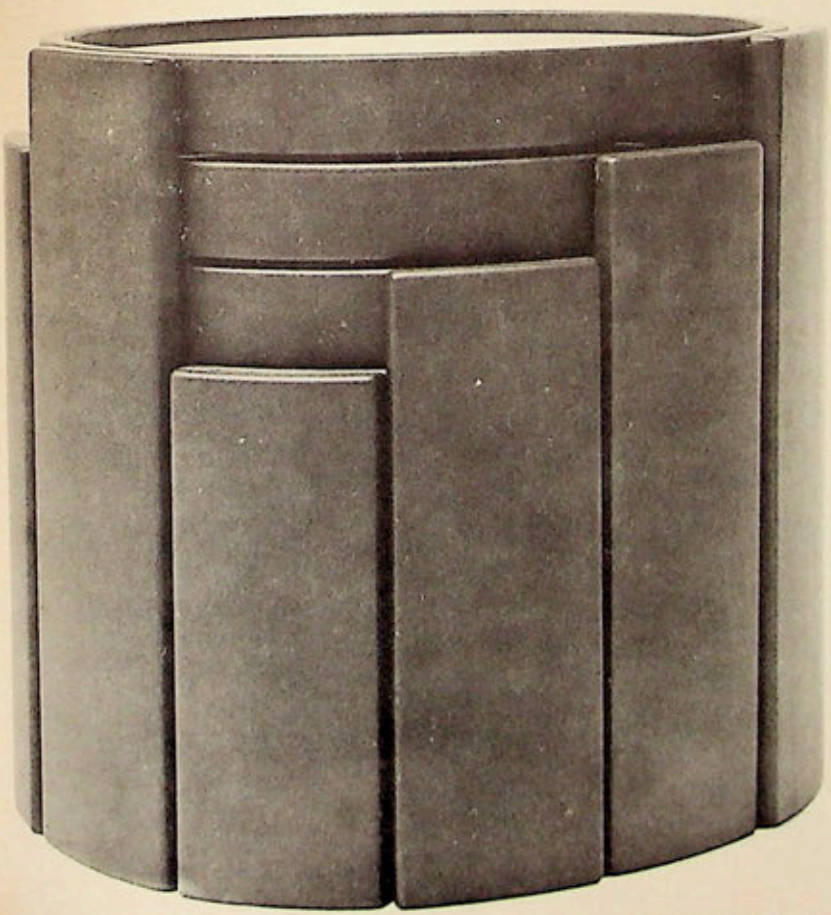
L'ŒIL AUX AGUETS



2



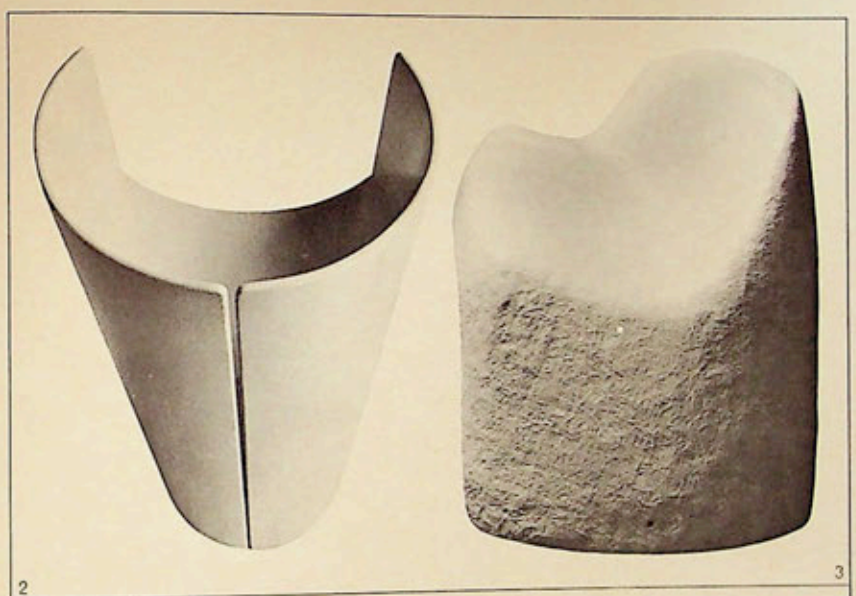
3



1 Siège de Arne Jacobsen, en cuir naturel sur piétement d'aluminium. La Boutique Danoise.
2-3 Tables empilables à plateau réversible en stratifié bois, laqué ou teinté, dessinées par Gianfranco Frattini. Exclusivité Formes Nouvelles.

1

1 Fauteuil pivotant « Rondo », accompagné d'un pouf. Les coussins amovibles sont en mousse de latex recouverte de tissu ou de cuir. Piétement cruciforme chromé. Créé par Olie Borg pour Asko.
2 Table de chevet en bois courbé et laqué blanc mat, créée par l'architecte Kazuhide Takahama. Exclusivité Gavina-Vecchione, chez T.V.
3 Banc de jardin de Walter Pabst, en polyester renforcé de fibre de verre. Mobilier Fonctionnel et Industriel.
4 Fauteuil de forme hexagonale en bois laqué noir ou blanc, créé par Pierre Paulin. Les coussins en dacron recouverts de cuir reposent sur des lanières de caoutchouc (N° 678). Artifort.

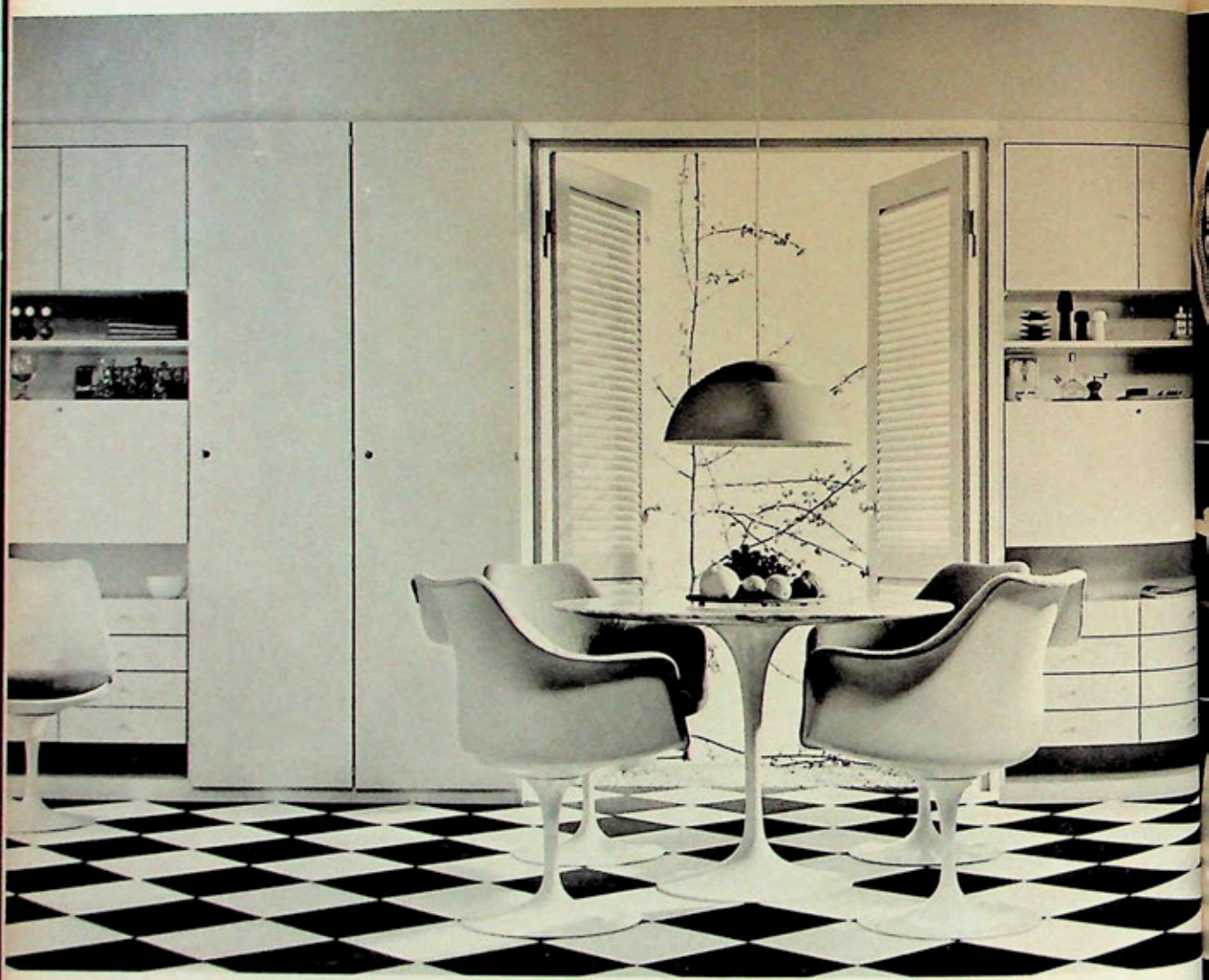


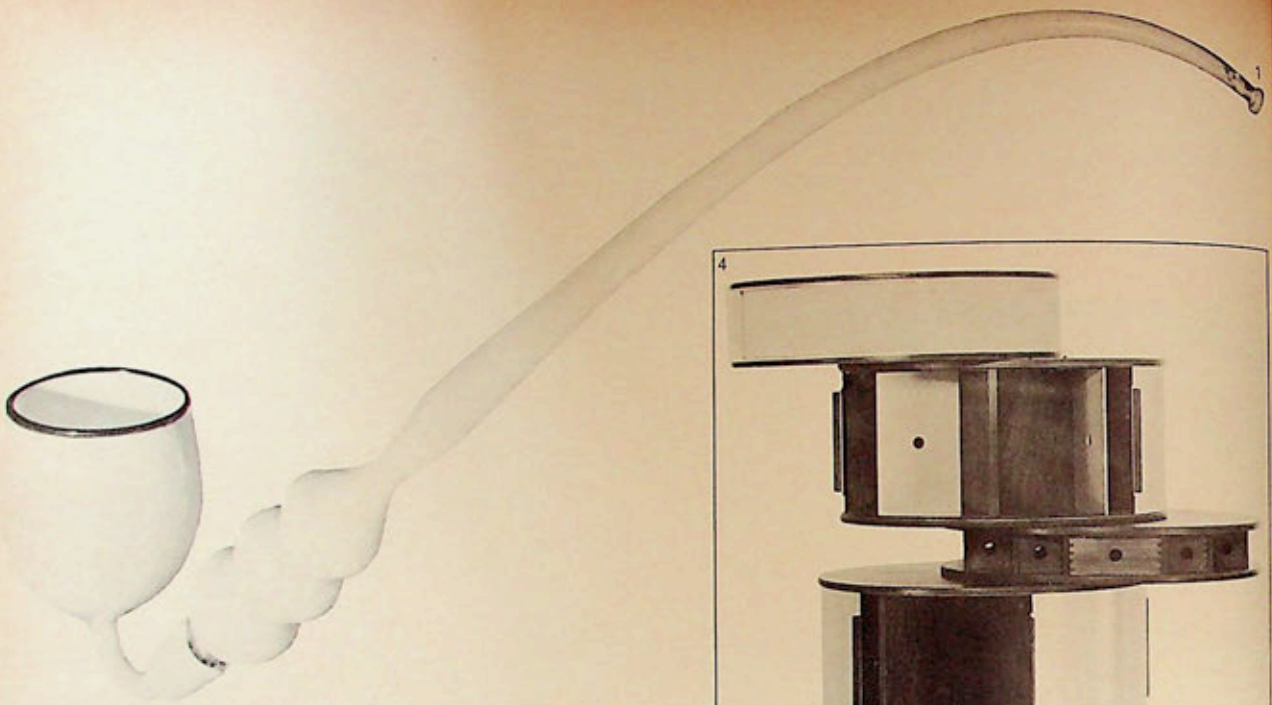
2

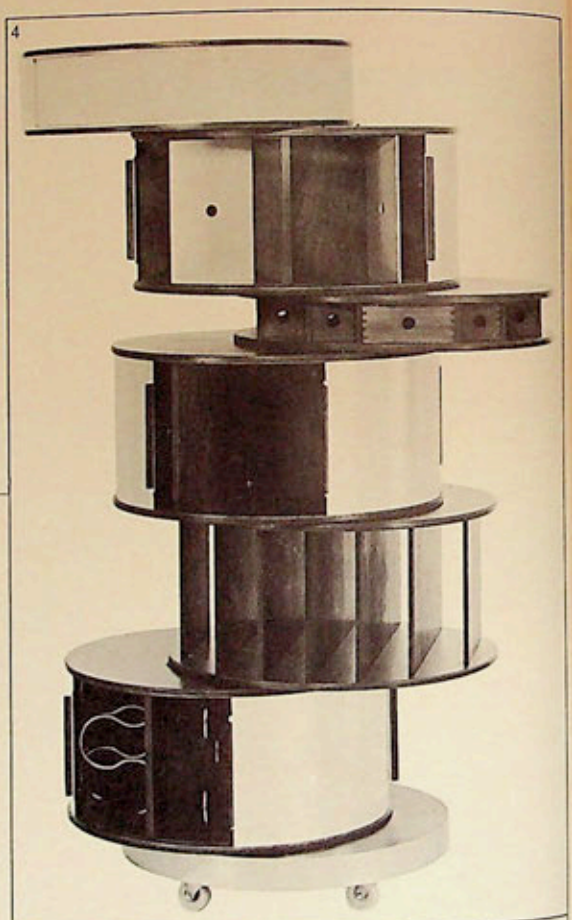
3

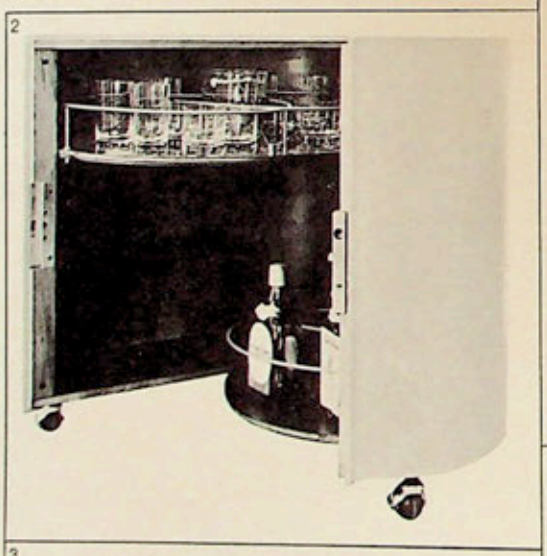
4

1 Paroi équipée d'armoire par éléments offrant, grâce à sa conception bien architecturée, un volume de rangement maximum. — Interlubke —
2 Assiette en porcelaine de Limoges, forme « Cluny ». Décor du service « Vendôme ». Bernardeau.
3 Service de porcelaine blanche Arzberg à décor bicolore. Jean Luce.
4-5 Lampe Yé-Yé, repliable, en plastique antichoc, avec réflecteur chromé. La base sert de porte-crayon. Ce modèle qui existe en blanc ou avec une base orange sera en vente pour la première fois en France lors de la Semaine Italienne des Galeries Lafayette. Candle.
6 Eléments de salle de séjour en bouleau laqué blanc. Edités par Asko. Exclusivité Roche et Bobois.



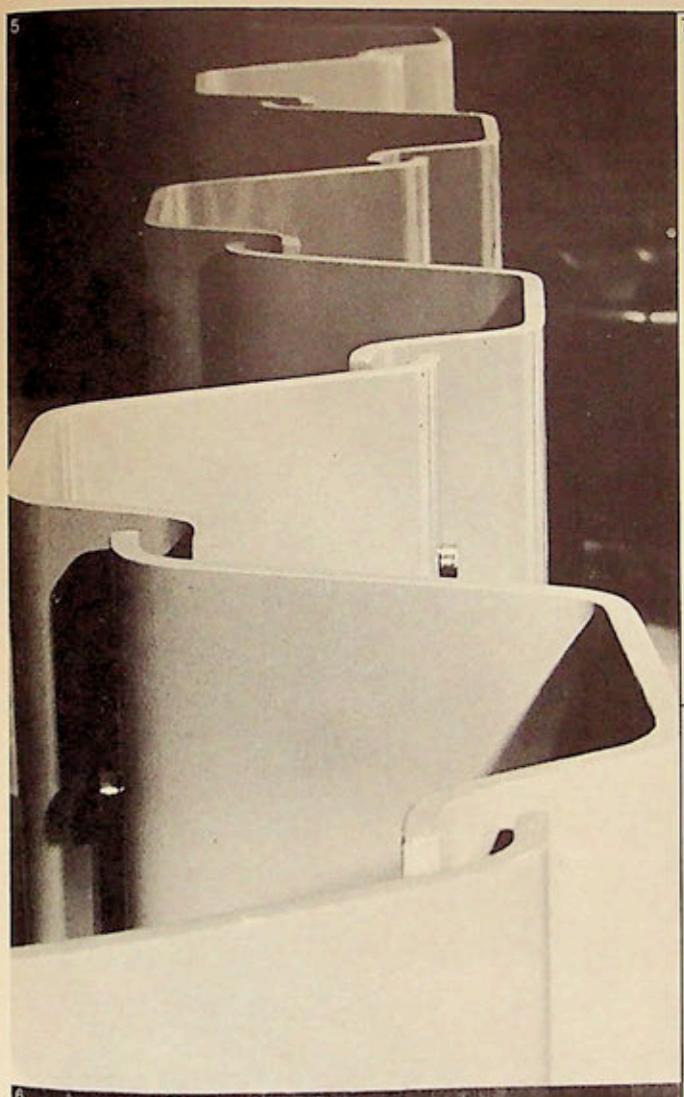

1

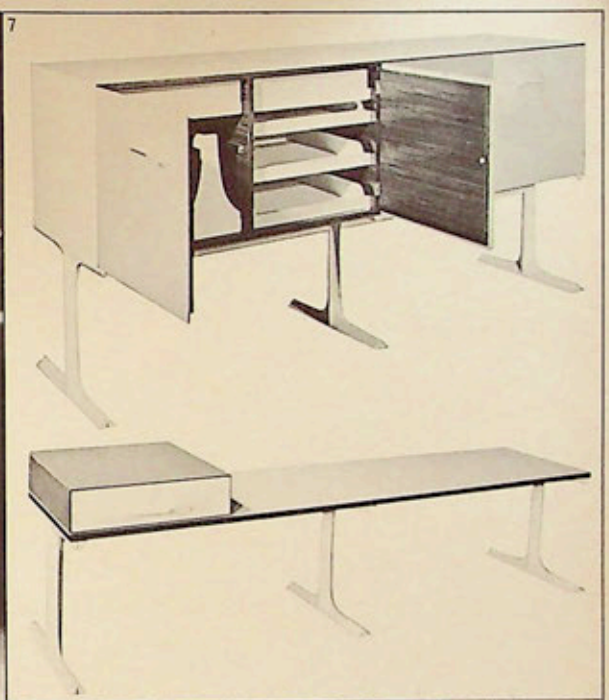

4

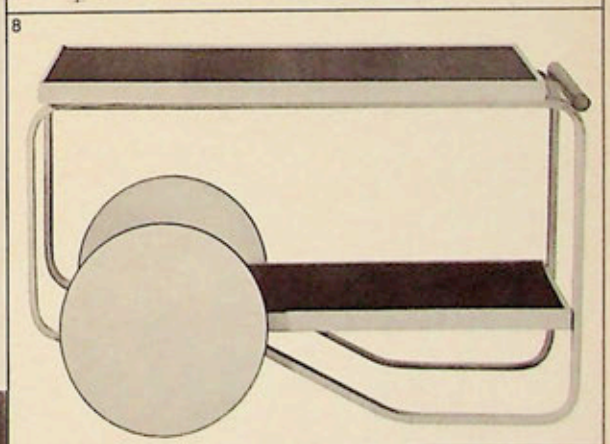

2

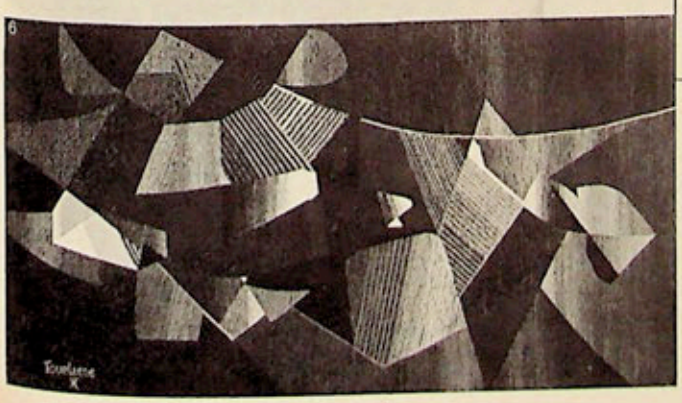
3

1 Grande pipe en opaline blanche. Angleterre, XIX• siècle. Galerie Maison et Jardin.
2 Bar roulant en bois de placage courbé et laqué, dessiné par Gerli pour Tecno.
3 Banquette en éléments juxtaposables et empilables à 3, 4 ou 5 places. La coquille est en polypropylène sur piétement métallique laqué noir. Airborne (Plan System).
4 Le « Combi-center » créé par Joe Colombo pour Bernini, est fait de différents éléments superposables: porte-revues, tiroirs, bar, rangements divers, sur un piétement à roulettes. Il est en bois avec finitions d'aluminium anodisé et d'acier chromé satiné. Diffusion à Paris: Formes Nouvelles.
5 Éléments de séparation méridienne en contre-plaqué moulé, laqué brillant. Dessiné par le bureau d'étude Erton.







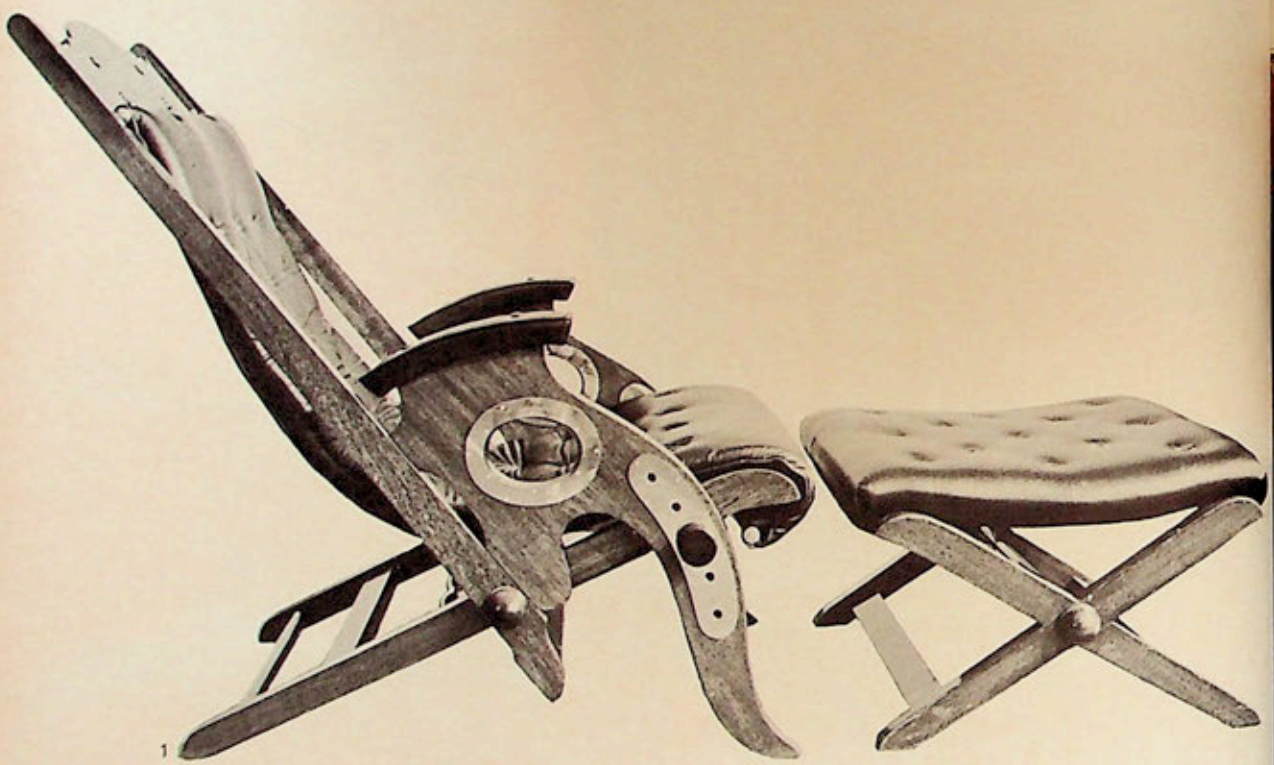


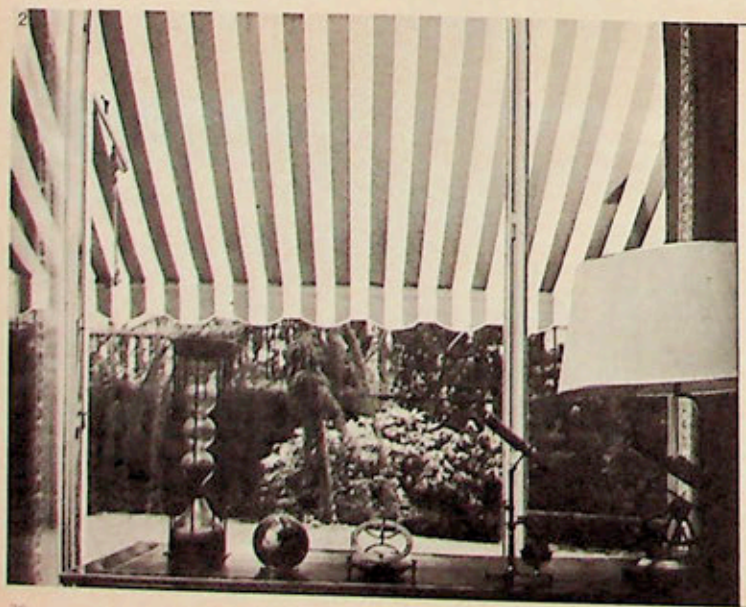
6 Tapisserie d'Aubusson « Cerf-volant d'Automne », sur un carton de Tourlière. La Demeure.
7 La gamme des meubles DF 2000, mise au point par l'équipe C.E.I.-Raymond Loewy offre une grande souplesse d'utilisation grâce à la combinaison de différents types de piétements et d'éléments rangements, tiroirs, étagères, classeurs. Doubinsky Frères.
8 Table roulante en bouleau courbé. Plateau de céramique noire ou blanche mate. Formes Finlandaises.

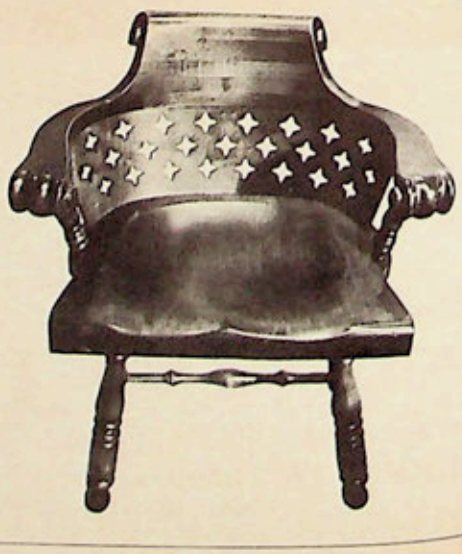
1 Fauteuil de pont anglais en acajou, cuivre et cuir noir. Henri Béchard.

2 Store en toile de coton à rayures égales, gris et blanc, de Constant.

3 Fauteuil de bureau américain, en noyer ciré. Lévitan.







ce salon réalisé par Lévitan Décoration

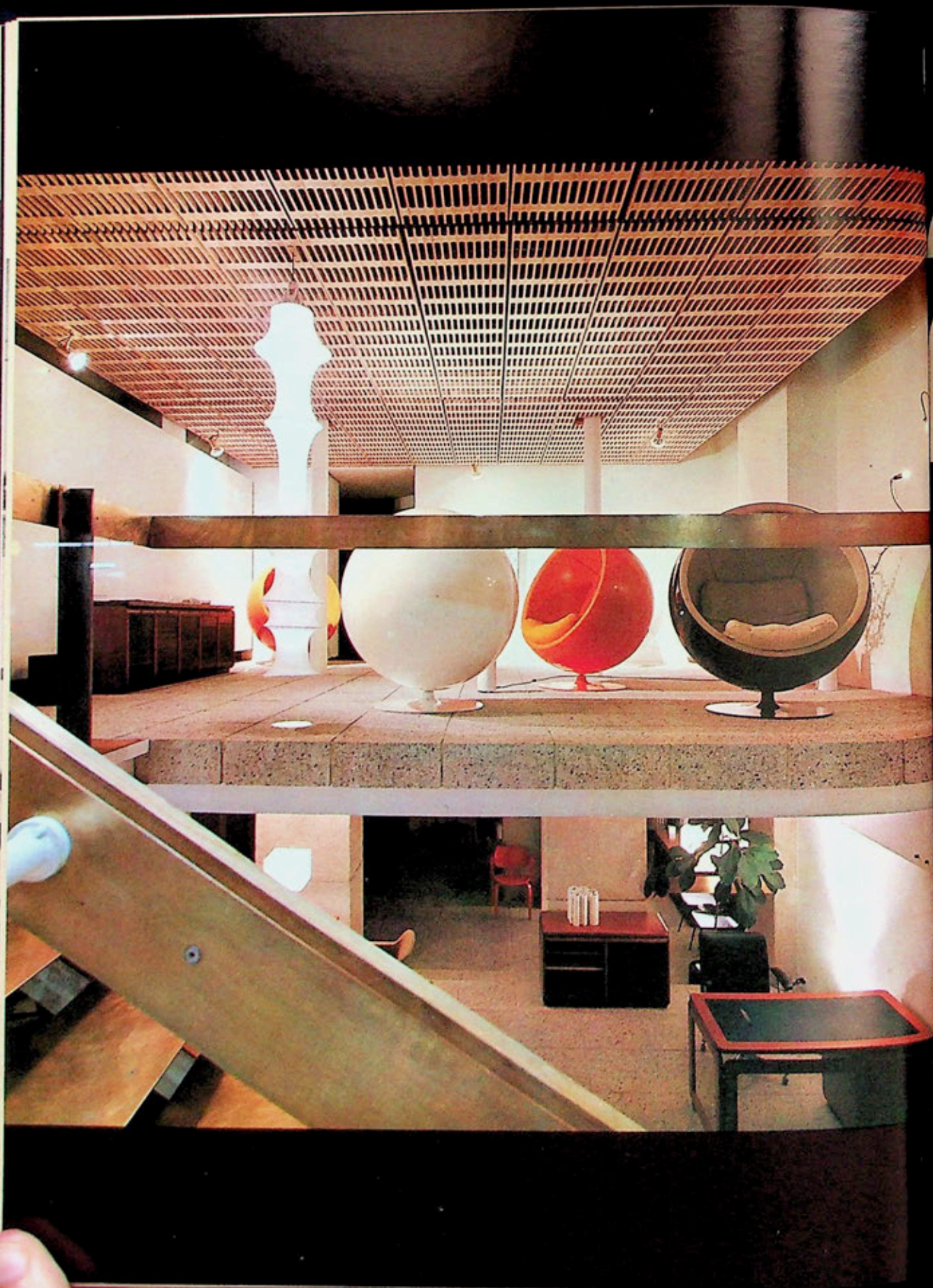
Lévitan-Décoration a entièrement installé et décoré cette pièce pour M. et Mme B.L. Un bureau à cylindre Louis XVI en marqueterie, un vaste canapé capitonné recouvert de velours bleu et des fauteuils assortis, forment un coin salon-bureau agréable et confortable. Les teintes subtiles des murs et des sièges, un choix judicieux de bibelots et de tableaux donnent à l'ensemble un charme personnel très raffiné. C'est un exemple parmi tant d'autres de ce que Lévitan-Décoration peut réaliser pour vous. De l'installation de la cuisine et de la salle de bains jusqu'à la peinture et la pose de la moquette, L'Equipe Lévitan se charge de l'aménagement complet de votre appartement et vous dégage totalement du souci de rechercher les divers corps de métiers. Venez tout simplement nous voir, avec si possible, le plan des locaux à aménager et demandez M. Maurice Lévitan. ***Documentation gratuite n° 94 sur demande.***

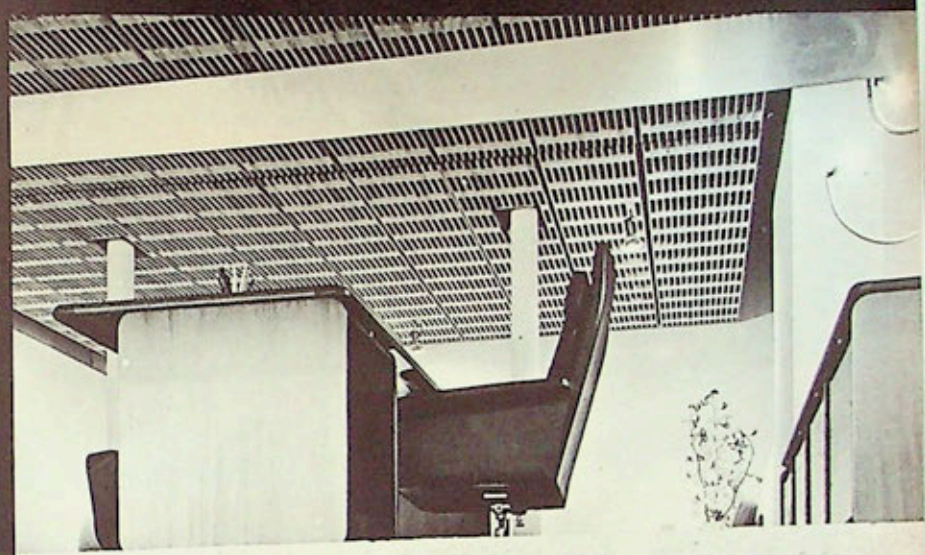
LEVITAN

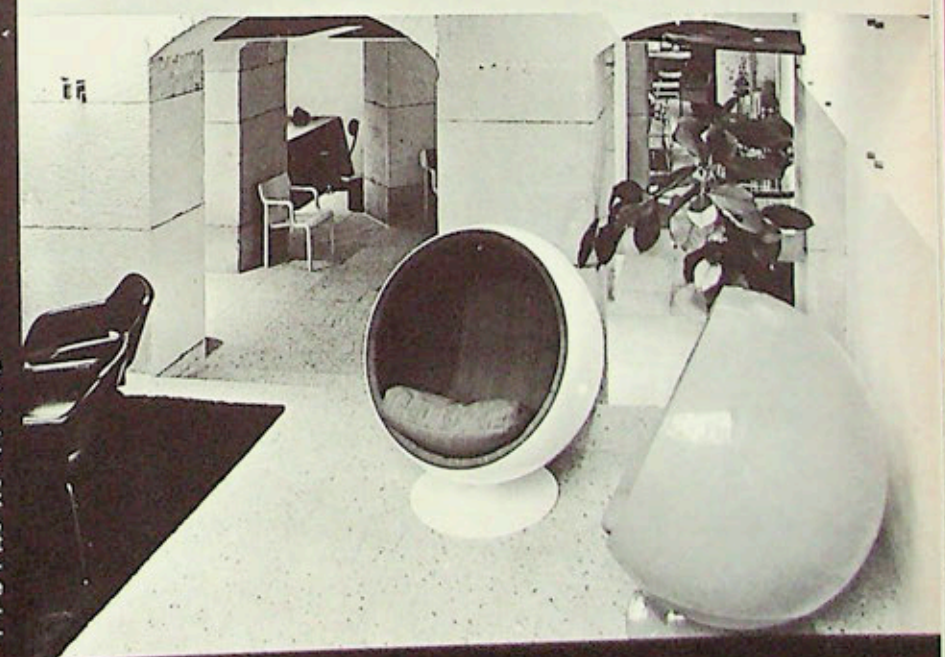
63 BOULEVARD MAGENTA - 74 et 122 CHAMPS-ELYSEES - PARIS - PARKING DANS NOTRE IMMEUBLE MAGENTA

LEVITAN *installe et décore entièrement maisons de campagne et appartements*

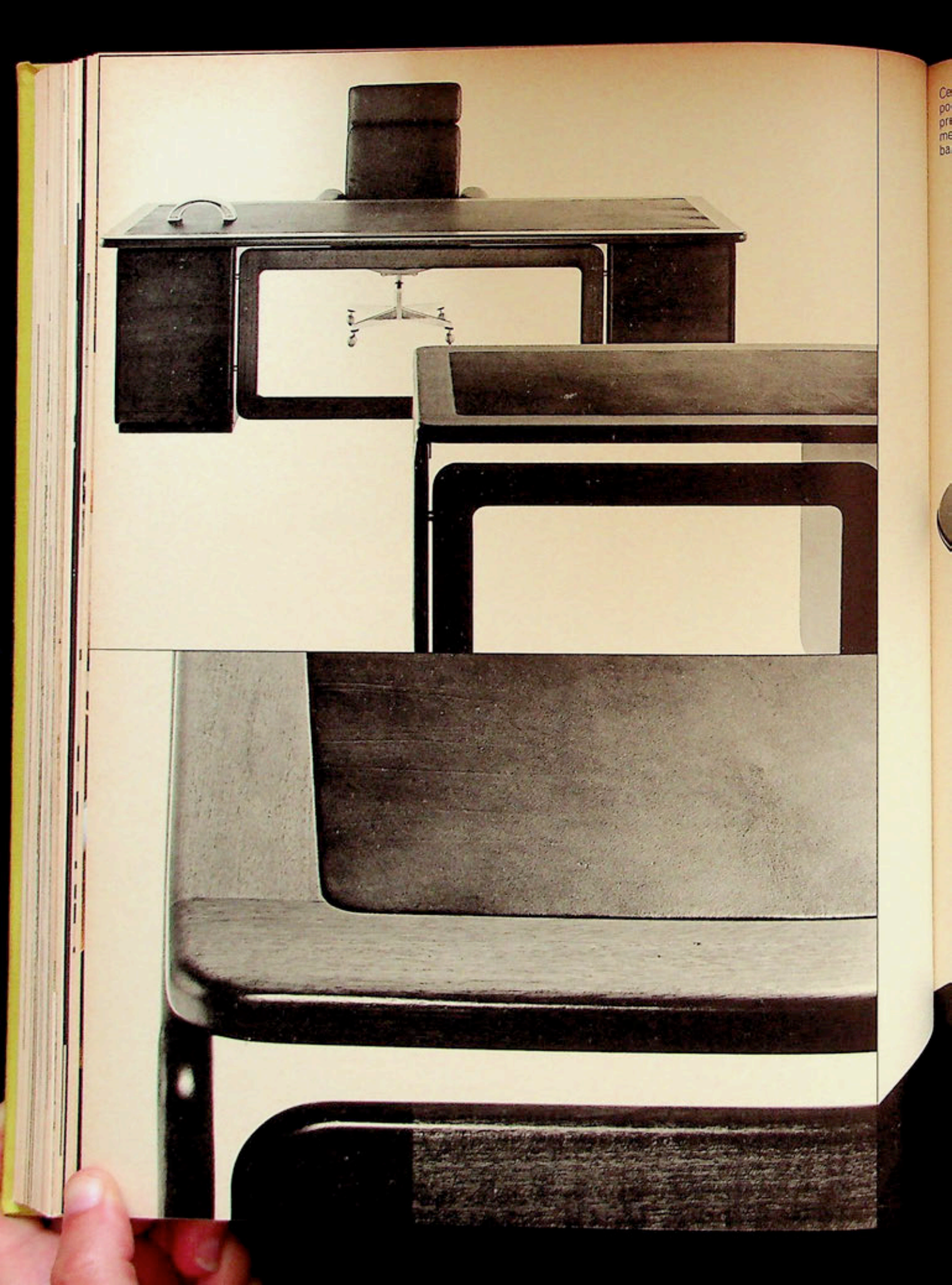
CONCESSIONNAIRES à PARIS : MAINE SÉLECTION, 41 bd du Montparnasse - à NICE : ARMENA, 15 rue de la Liberté



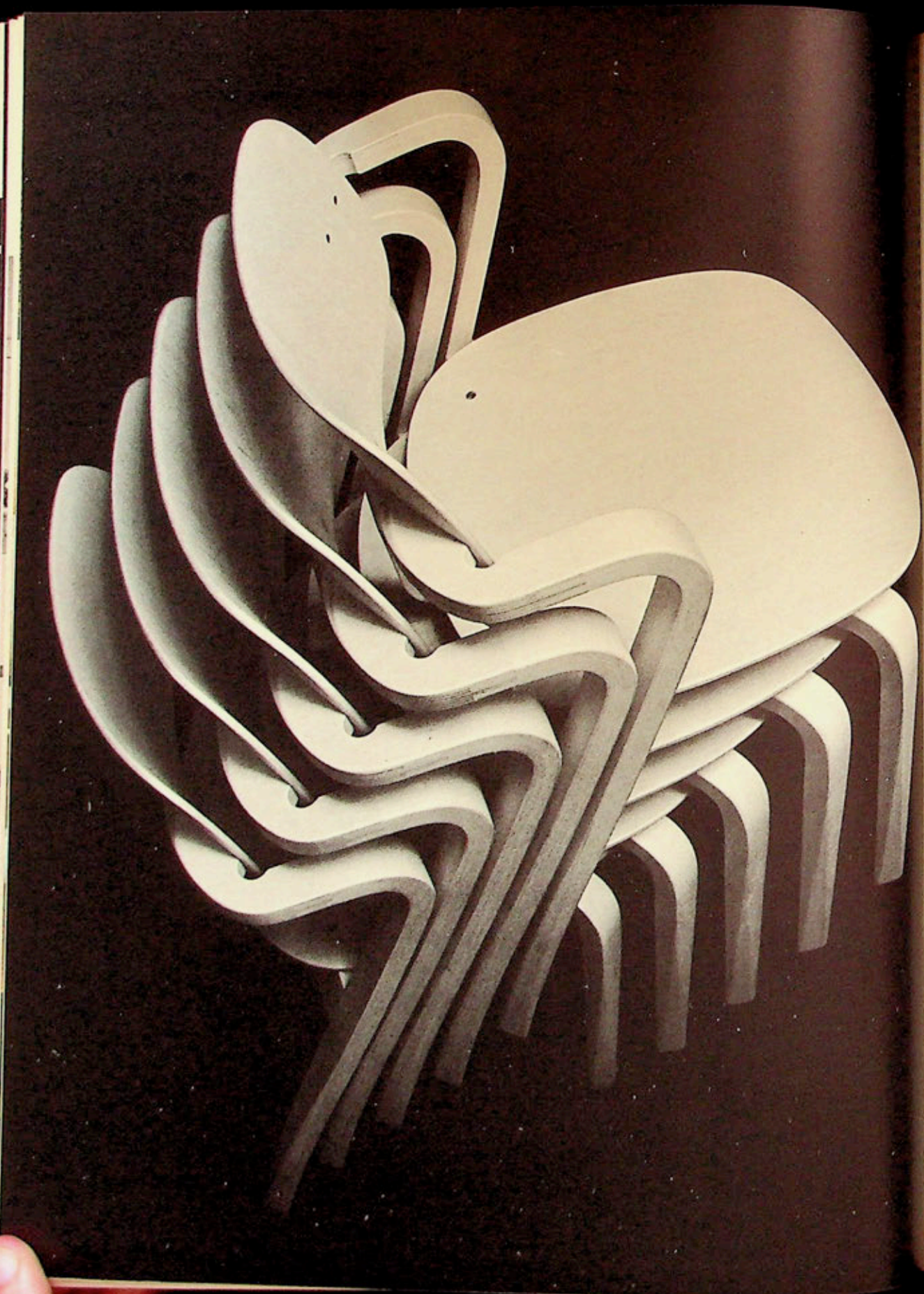




A Paris, 197 Boulevard Saint-Germain, la salle d'exposition à deux niveaux d'Asko-France offre au promeneur de Saint-Germain-des-Prés la présence d'Asko-Finlande, avec des meubles dessinés par O. Borg, V. Haapalainen, I. Taplovaara, Eero Arnio, dont on reconnaît le fameux fauteuil «Sphère». La salle d'exposition, dont le plafond est en lame de frêne et le sol en béton de silex lavé a été réalisée en 1965 par le designer Christophe Gevers. Un escalier de laiton massif conduit au sous-sol, dont les voûtes de fondation ont été laissées apparentes.

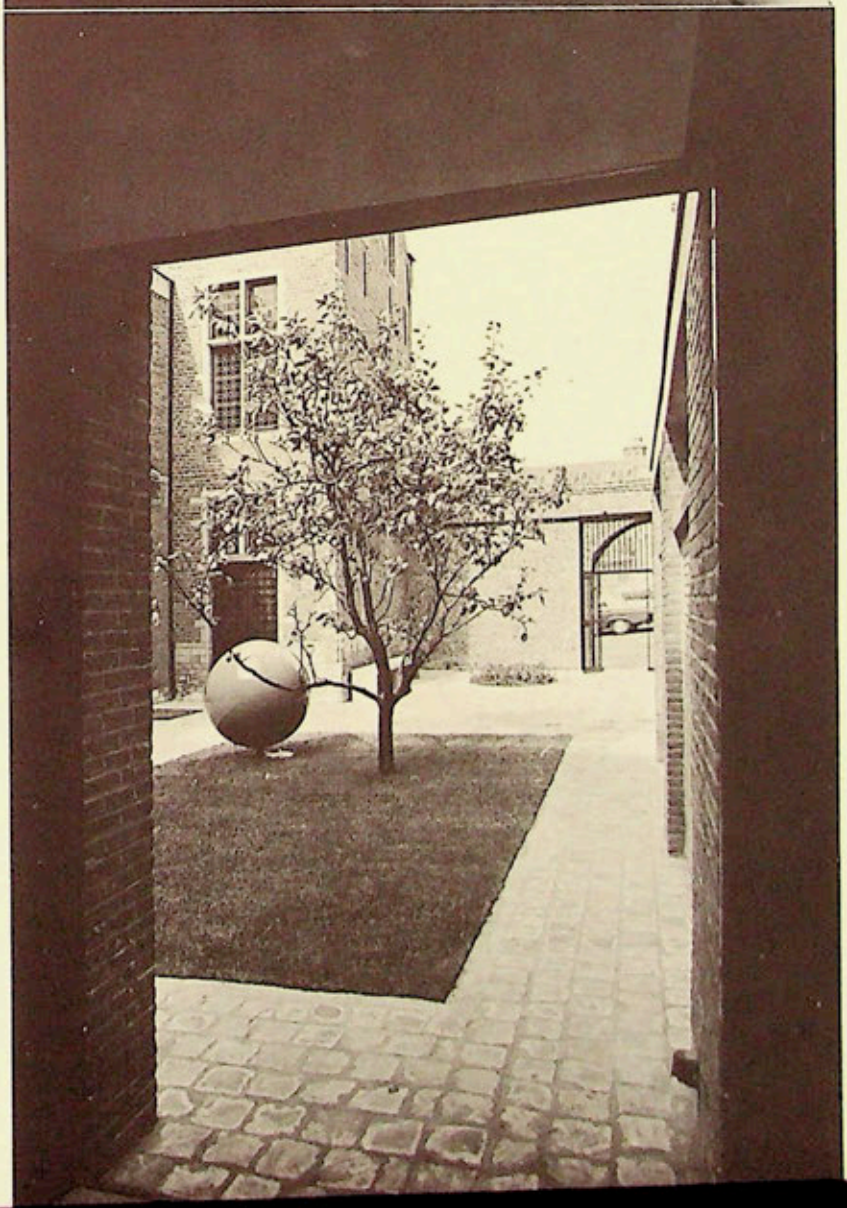


Ce mobilier de bureau en Honduras, créé pour Asko par Christophe Gevers comprend bureaux, tables de conférence, meubles de rangement, sièges et tables basses, éléments modulés interchangeables. Les tablettes sont incrustées de cuir noir. Volets et équipements intérieurs en PVC noir teinté dans la masse. Les angles arrondis, le choix des matériaux et la juxtaposition des différents plans permettent de composer des ensembles évitant la froideur et la sécheresse des éléments de bureaux conçus d'un point de vue trop strictement fonctionnel.

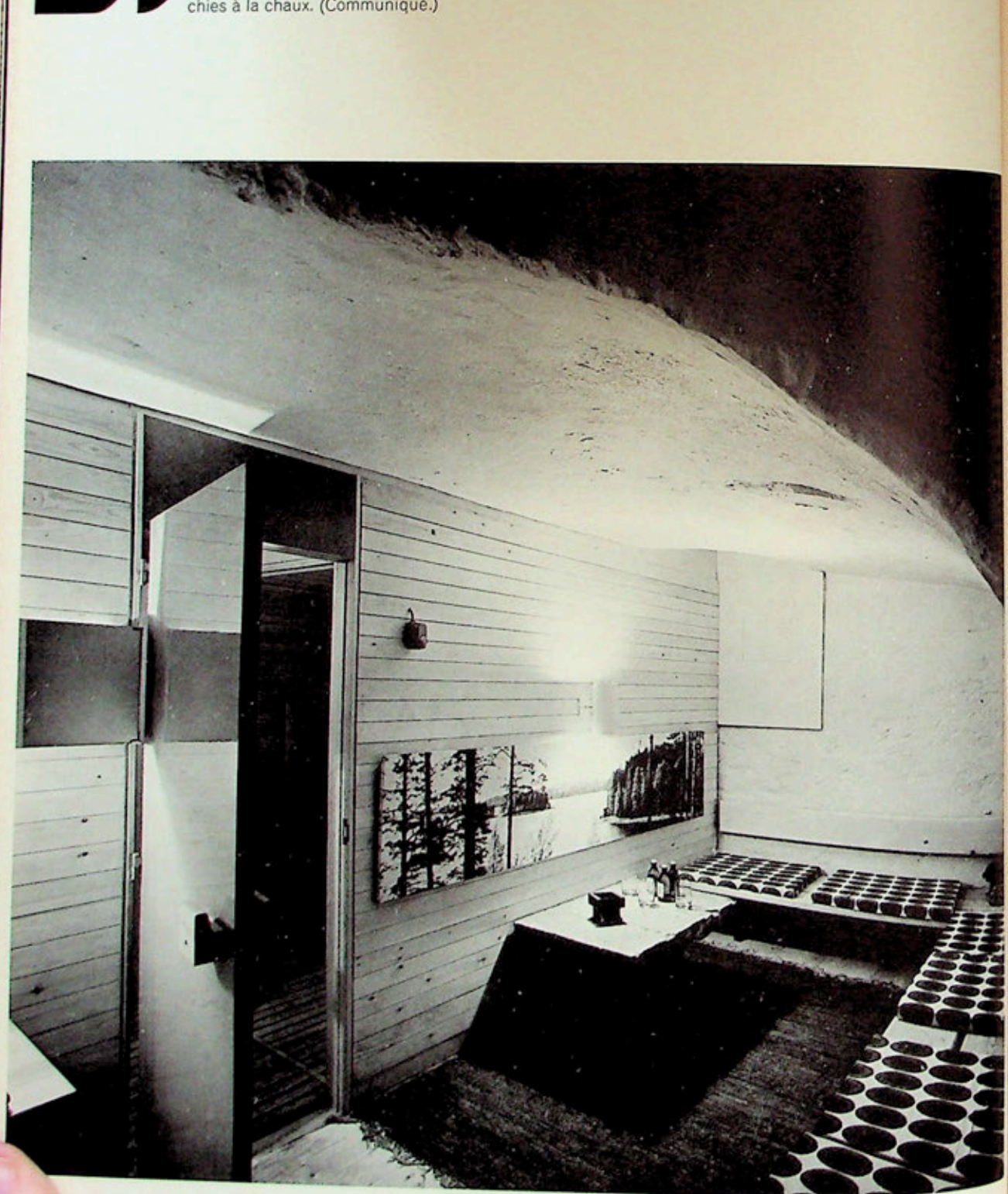


Fauteuil dessiné par Ilmari Tapiovaara, en bouleau laqué de couleur vive ou naturel blanchi. La collection Asko comprend de nombreux sièges en bouleau courbé, conçus dans la tradition finlandaise créée par Alvar Aalto.

A Bruxelles, 15 rue de la Chapelle, le show-room d'Asko Finnternational, réalisé en 1966 par Christophe Gevers. Dans le cadre traditionnel d'un immeuble du XVI[e] siècle, les meubles contemporains sont mis en valeur par l'agencement des locaux et le choix des matériaux: plafonds en érable, sol recouvert de tapis de haute laine, noir au rez-de-chaussée, brun tête-de-nègre aux étages. En haut de la page, une salle de conférence. La table est en marbre, sur un piétement de fer laqué. Au-dessous, vue de la cour intérieure.



La tradition finlandaise sous les voûtes d'un immeuble ancien de Bruxelles: le sous-sol du show-room a été aménagé en sauna. Le revêtement des murs et les banquettes en sapin rouge du Nord, les galettes en tissus de Marimekko, le tapis, également de Marimekko, la porte laquée orange contrastent avec les parois blanchies à la chaux. (Communiqué.)



KIEN-LONG

Suite de la page 37

et fait remarquer aux Directeurs qu'ils doivent s'en remettre au Surintendant des Beaux-Arts. Celui-ci est enfin saisi de l'affaire et la confie aussitôt à Cochin.

On peut suivre dès lors assez précisément, par la correspondance échangée entre Cochin et Marigny, la progression du travail, les délais demandés par les graveurs, les difficultés qu'ils éprouvent dans certains cas à transposer des dessins de qualité très inégale.

Cochin avait choisi des artistes dont il connaissait le talent: Augustin de Saint-Aubin, son collaborateur préféré, J. Philippe Le Bas, qui avait été son maître, B. L. Prévot et un autre élève de Le Bas, Jacques Aliamet. Le 22 avril 1767, ceux-ci prennent l'engagement de graver les quatre premières planches « d'après et conformément aux dessins des missionnaires ainsi qu'aux améliorations qui pourraient y être faites par M. Cochin ». Ils seront par la suite chargés d'exécuter quelques-unes des douze planches suivantes, dont les modèles arriveront à Paris en juillet 1767. Mais d'autres graveurs participeront à cette partie de l'entreprise, deux élèves de Le Bas encore, Denis Née et L. J. Masquelier, auxquels se joindront P. Ph. Choffard et N. de Launay.

Quant aux dessins, ils seront tous réalisés par les quatre « peintres européens attachés à la cour de Pékin » qui ont fourni chacun une composition pour le premier envoi: le Frère Castiglione, le Frère Attiret, le Père Sickelpart et le Père Damascène. Ce sont trois jésuites — un Italien, un Français, un Tchèque — et un augustin déchaussé, également italien.

Les jésuites, Castiglione et Attiret surtout, jouissent de la faveur de Kien-Long. Car ce conquérant est aussi un lettré, un poète, un peintre à ses heures. Les artistes européens qu'il avait demandé aux missionnaires travaillent à la cour avec de nombreux peintres chinois et les lettres des pères témoignent de l'intérêt très vif, bien que souvent capricieux et tatillon, porté par l'empereur aux travaux des uns et des autres.

Le Frère Castiglione, entré dans la Compagnie de Jésus en 1707, était arrivé à Pékin en 1715, sous le règne de Kang-Hi. L'empereur se montrait tolérant à l'égard des missionnaires, spécialement des jésuites, faisant travailler plusieurs peintres, accueillant à sa cour des mathématiciens, des philosophes, chargeant même les religieux de missions diplomatiques en Russie près de Pierre le Grand. Les persécutions commencèrent avec le fils de Kang-Hi, l'empereur Yung-Cheng (1723-1735) qui appréciait pourtant les peintures de Castiglione, lui faisait des cadeaux, mais ne lui adressa jamais la parole!

Les premiers tableaux « chinois » de Castiglione que l'on connaisse aujourd'hui datent de cette époque: ce sont pour la plupart des peintures sur soie à sujet symbolique, et une composition intitulée « les cent chevaux très parfaits », peinte en 1728. Kien-Long monte sur le trône en 1735. Il connaît le Frère Castiglione depuis son enfance et l'admire beaucoup. Parmi les portraits qu'il lui fait faire, il y a celui de « la Concubine parfumée » ou « la Beauté Modèle », curieusement revêtue d'une armure à l'italienne et la tête coiffée d'un casque: c'était une jeune musulmane, veuve d'un prince vaincu par Kien-Long, pour laquelle celui-ci fit construire une mosquée et à laquelle il offrait des présents recherchés: un arbre de corail de cinq pieds, un melon de jade, un bol avec un lotus de jade blanc. Mais jamais dit-on, cette Minerve orientale ne consentit à accorder ses faveurs à l'empereur...

Castiglione travaillait généralement au palais de Yuan Ming Yuan, situé à une vingtaine de kilomètres de Pékin. L'empereur y séjournait la plupart du temps. Il le fit agrandir, ajoutant notamment le « Pavillon du Sceptre de Bonne Augure » qui abrite l'atelier des peintres. A la demande de Kien-Long, Castiglione se fait architecte et reconstruit dans les jardins le palais de Hia-Ki, « Délices de l'Harmonie » la « Maison pour nourrir les oiseaux » et le « Hall de la Mer Tranquille ».

En 1739, le Frère Daniel Attiret arrive à son tour à Pékin. Originaire de Dôle, il était allé étudier la peinture à Rome, puis en Lombardie. Il avait déjà 30 ans, dit son biographe le Père Amiot, « quand une amertume salutaire qu'il sentit au milieu du monde l'ayant averti de se donner à Dieu », il entra chez les Jésuites, à Avignon. Après son noviciat, Attiret partit pour la Chine, à la demande des missionnaires qui demandaient un peintre pour seconder Castiglione.

Les lettres du Frère permettent d'imaginer les difficultés qu'il éprouve à se plier aux rites, aux coutumes, aux contraintes, de la cour. En 1741, deux ans après son arrivée, il écrit à un ami pour s'excuser de son silence, disant que s'il était venu en Chine lui aussi, il lui aurait fallu au moins ce temps pour s'habituer, « pour savoir vous habiller et déshabiller comme il convient à la gravité chinoise, pour savoir tourner votre bonnet du bon côté, pour savoir agencer une demi douzaine de cotillons et s'habiller comme un oignon ». Il détaille ensuite les déboires qui attendent un Européen admis au palais impérial: « Pour achever de vous former, on vous aurait exhorté de prendre en patience les rebuts, les mauvais traitements et l'insolence des eunuques du palais. Pour vous faire acquérir la vertu de patience, on vous aurait planté à la porte intérieure du palais, à la neige, à la pluie, au vent, au soleil, jusqu'à ce qu'il eut plu à M. l'Eunuque de venir vous ouvrir et vous introduire par mille détours, en un profond silence, marchant sur la pointe des pieds comme si on allait faire un mauvais coup: le tout par respect pour Sa Majesté Très Païenne. » Il donnera des nouvelles plus régulièrement à l'avenir: « Maintenant, dit-il, que je commence à être corroyé, que peu à peu le calus se forme et que je commence à respirer à mon aise et à me reconnaître ». Dès son arrivée, le Frère Attiret avait présenté à l'Empereur une « Adoration des Rois » qui fut très appréciée. Mais sauf pour les portraits, qu'il peint d'ailleurs en grand nombre, il lui faut se mettre à la manière chinoise: « Tout doit être léché, uni, sans ombre, les carnations blanches comme du lait, les draperies resserrées, plissées en tuyau d'orgues; avec celà les têtes sans expression, les attitudes sans mouvement, la perspective linéaire sans dégradation, et sans pouvoir mettre en pratique la perspective aérienne. » Il faut respecter le nombre des feuilles sur les branches d'un arbre et le nombre de filaments sur une feuille, ne pas peindre les dames la gorge découverte, ni l'œil trop vif... « Tout ce que nous peignons est ordonné par l'empereur. Nous faisons d'abord des dessins, il les voit, les fait changer, réformer comme bon lui semble. Que la correction soit bien ou mal, il en faut passer par là sans rien dire. »

En 1754, le Frère Attiret doit rejoindre Kien-Long en Tartarie, durant sa campagne contre les Eleuths (ou Kalmouks), pour pouvoir dessiner les événements « sur le vif ». Kien-Long songe déjà à fixer pour la postérité l'image de ses victoires. Il relate d'ailleurs lui-même les principaux épisodes de ses conquêtes dans des poèmes qui plus tard serviront de commentaires aux seize estampes gravées à Paris.

Mais celles-ci n'arriveront à Pékin qu'en 1772, six ans après la mort de Castiglione, quatre ans après la mort du Frère Attiret. Malgré l'insistance de l'empereur, celui-ci refusa toujours les honneurs du mandarinat. Castiglione avait fini par accepter cette dignité, que Kien-Long décerna également à un autre de ses peintres favoris, le Père Sickelpart, un jésuite, spécialisé, semble-t-il, dans la peinture de fleurs et d'animaux, auteur pourtant de l'une des compositions de la suite des « Conquêtes ».

Le quatrième des artistes chargés de travailler à ces estampes, devait devenir évêque de Pékin en 1778. Sa carrière de peintre semble avoir été moins brillante. Les Augustins réformés ayant demandé en Europe des missionnaires susceptibles d'être agréés par l'empereur — et du même coup, de faire pièce aux Jésuites — on leur envoya, écrit le Père Amiot, « du fond de l'Italie, d'abord un peintre et un horloger, puis un médecin ou soi-disant tel. Le premier était augustin déchaussé, le second petit carme et le troisième franciscain. Celui-ci manqua sa première cure et fut mis à quartier presque en arrivant. Les deux autres, après avoir servi environ dix ans, ont été renvoyés du palais parce qu'ils n'avaient ni les manières ni le ton propre du lieu ». Le talent aurait peut-être épargné la disgrâce au Père Damascène, mais il était, de toute évidence, un artiste médiocre: le dessin de lui qui figure dans le premier lot parvenu à Paris donna bien du souci à Cochin.

En septembre 1768, celui-ci écrivait en effet au Marquis de Marigny: « La deuxième planche ...est de M. de Saint-Aubin. Elle est venue assez heureusement, mais plus tard que celle de M. Le Bas, parce qu'il a fallu qu'il attendît que j'eusse modifié le dessin, qui étant du Père Damascène était des moins bons ». Cochin, en tout cas, s'acquitta parfaitement de sa tâche, car la gravure en question offre finalement la même qualité que les autres (fig. 4, p. 38).

Il faut aussi tenir compte des goûts de l'empereur: « Vous êtes déjà prévenu », écrit Marigny à Cochin, « que les Chinois préfèrent l'exactitude et le fini de l'exécution à tout ce qui caractérise chez nous le génie et le talent; il est juste qu'ils soient servis à leur gré ». Ils ne comprennent pas par exemple, les ombres sur les visages: « Est-ce donc que tous les Européens ont la moitié de la figure noire? » Tout en respectant l'esprit des compositions originales, Cochin et les graveurs qu'il avait réunis, ont su les interpréter avec une habileté certaine, en préserver le caractère « exotique », garder aussi la précision exigée, tout en réalisant une fort belle suite de gravures « françaises ». L'intervention de Cochin fut certainement importante. En 1772, il est encore très occupé à retoucher l'une des planches: « J'ai été si pressé par M. Le Bas pour un dessin de la Chine qui lui est destiné, que j'ai travaillé avec excès et sans m'en détourner un seul moment. »

Pour lui permettre de veiller comme il convenait à la bonne exécution de l'entreprise, le roi l'a autorisé à interrompre ses autres tâches. Car la commande impériale mettait en jeu le prestige de la France. Bertin avait même suggéré au roi, dès l'arrivée des premiers dessins, de les reproduire sur des vases en porcelaine de Sèvres et de les faire tisser en tapisseries aux Gobelins. « Celà donnerait à tout l'empire de la Chine une haute idée de la supériorité de nos artistes, de nos manufactures et de notre nation et les Français ne seraient plus, comme ils le sont à la Chine, confondus avec les autres nations sous le nom d'Européens. » Une lettre de Bertin à Marigny permet de supposer que le roi donna son accord pour les vases de Sèvres, bien qu'aucune trace d'un travail de ce genre n'ait été retrouvée dans les archives de la manufacture. Marigny et Cochin ont d'ailleurs d'autres soucis avec les problèmes matériels que posent l'exécution des planches et le tirage des estampes: on fait venir le cuivre d'Angleterre; on fait exécuter spécialement un papier de format « Grand Louvois », car celui des manufactures françaises n'a généralement que 36 pouces de largeur: or les dessins sont grands, et il n'est pas question de les réduire. Dans ces conditions, « le peu de marge qui resterait aurait mauvaise grâce ». L'imprimeur choisi est le Sieur Beauvais, « le seul en qui l'on puisse prendre entière confiance, soit pour ses talents, qui sont au-dessus de ceux des autres, soit pour sa probité, qui est reconnue ». Le premier lot de gravures arrive à Pékin en 1772, les autres en 1774 et 1775. Elles donnent toute satisfaction à l'empereur, qui fera faire de nouveaux tirages en Chine, sur les planches de cuivre qui lui ont été envoyées comme le prévoyait le contrat. En France, quelques suites seulement ont été gravées pour la famille royale et pour certains hauts personnages. Bertin réussit, non sans mal d'ailleurs, à en obtenir une série. Mais la commande de Kien-Long avait suscité une telle curiosité que le graveur Helman, en 1785, exécuta une réduction des 16 estampes afin de satisfaire l'intérêt des amateurs pour les « Conquêtes de l'Empereur de la Chine ».

Si vous voulez en savoir davantage

Le Musée Guimet, qui conserve une belle série des gravures de Kien-Long, les a exposées le mois dernier, en même temps que la peinture du Fr. Castiglione reproduite page 36.

Les lettres et documents relatifs à ces estampes de Kien-Long ont été publiés et étudiés successivement par J. Monval (Revue de l'Art Ancien et Moderne, 1905), H. Cordier (Mémoires concernant l'Asie Orientale, 1913) et Paul Peliot (T'oung Pao, 1920-1921). Sur les peintres européens de Kien-Long, vous pouvez lire: G. R. Loehr: Giuseppe Castiglione, Rome, 1940 et G. Gazier: Un artiste comtois en Chine au XVIII[e] siècle, le Frère Attiret (Mémoires de la Société d'émulation du Doubs, 1911).

LA CONDITION DE L'ARTISTE EN URSS

Suite de la page 48

cela choque personne. L'un d'eux pourtant, partant pour Prague emporta tout un carton de ses œuvres: « Qu'est-ce que c'est que ça? » lui dit-on à la douane. « Je travaille pour une maison d'édition de science-fiction. J'emporte mes croquis pour y travailler un peu. » Tout se passa au mieux.

Il va sans dire que l'incompréhension à l'égard des uns et des autres demeure totale. Anatoli Broussilovski passe pour un esthète farfelu bien qu'on apprécie son talent de graveur mis à contribution par les éditions d'art. Fervent admirateur de Max Ernst, qu'il ne connaît que par la reproduction, ses collages qui sont loin d'être de simples imitations sont acceptés de loin en loin dans Znanie-Sila, mais demeurent malgré cela presque totalement ignorés. Interrogé sur ses sentiments quant au climat de la vie artistique aujourd'hui, il déclare que les rudes batailles d'hier, où il fallait rendre coup pour coup, valaient somme toute mieux que la conspiration du silence qui s'établit en vertu de la ligne « libérale ». Ses camarades et lui redoublaient d'ardeur sous les attaques incessantes. Voici qu'on feint de les ignorer. Ils ont l'angoissante impression de se débattre dans le vide.

Vladimir Yankilievski paraît moins affecté de cet état de choses. Ce grand travailleur développe méthodiquement une œuvre déjà considérable et foncièrement neuve. Il n'est pas exagéré d'affirmer que la peinture soviétique possède en lui son maître en matière d'art contemporain. Né en 1938, Vladimir Yankilievski a accumulé une somme d'expériences tout à fait étonnante pour son âge et se trouve présentement engagé dans une entreprise à nulle autre pareille bien qu'il ne peigne que depuis 1958. Coloriste né, il a pris conscience de ses dons, les a apprivoisés, dans une longue série de natures mortes néo-cézanniennes. Il aborde alors une période non figurative où il utilise principalement la technique du pastel et s'exerce à l'équilibre et à l'opposition des tons et des masses. En même temps qu'il pratique intensément la couleur, Yankilievski dessine beaucoup au crayon et à l'encre de Chine. Il remplit des carnets entiers en quelques heures, le même thème, le corps humain, ou quelque assemblage mécanique, étant repris dix, vingt, cinquante fois. En 1962, il achève sa « centrale atomique » qui constitue la somme de toutes ses expériences antérieures. Il s'efforce à tout saisir, à tout montrer en une synthèse grandiose dont l'exemple le meilleur est la fantastique suite de cinq tableaux, dont « Centrale atomique », qui retrace symboliquement le cheminement de l'humanité.

Isolé, inconnu, ce jeune peintre est l'honneur de l'avant-garde soviétique. Il n'est pas douteux que soumise au grand public son œuvre susciterait de vives controverses. Non la réprobation générale. Car 50 ans après la révolution, l'Union Soviétique est le pays où la jeune génération est la plus assoiffée de culture, avec des exigences intellectuelles infiniment plus élevées que celles de ses aînés, ce peuple misérable et illettré auquel il a fallu apprendre les rudiments.

L'évolution de l'URSS vers l'abondance, vers une vie où chacun disposera du temps et des moyens nécessaires pour comprendre l'art dans toute sa complexité, donne raison aux anticonformistes d'aujourd'hui contre les conservateurs. Les citoyens de l'avenir, d'un avenir très proche, n'auront que faire d'un art mort. L'art qui éveille la conscience et qui nourrit la réflexion préfigure le temps où, comme l'a écrit Ernst Fischer, « l'aventure artistique ne sera plus un privilège, mais l'état permanent de l'homme actif et libre ».

Chaises pliantes de style - 7 modèles de 180 à 310 f.

galerie
péquignot
montparnasse

23, av. du Maine - Paris 15e - Lit. 41-11

Dans notre n° 146 (février 1967),
les photographies illustrant l'article
« Jean Faugeron: réalisations et projets »,
sont de Ph. Martin-Mayeur.

L'ŒIL

1955-1966

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1966.

Adressez vos commandes à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI^e^. Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)	1955 F. 100,00	1961 F. 100,00
	1956 F. 60,00	1962 F. 120,00
	1957 F. 60,00	1963 F. 130,00
	1958 F. 60,00	1964 F. 130,00
	1959 F. 65,00	1965 F. 130,00
	1960 (épuisé)	1966 F. 130,00

JORDI VILANOVA

DECORADOR

LINEA MEDITERRANEA - RONDA GENERAL MITRE 95 - 97 - BARCELONA-6 - ESPAGNE

DEL 9 AL 19 DE MARZO EXPOSICION DE SU OBRA EN LA EXHIBICION INTERNACIONAL

ESPECIAL "LA VIVIENDA MODERNA" - MUNICH

L'art de vivre : un art appliqué à la Boutique Danoise

Du petit cadeau à l'ensemble complet, tout ici est authentiquement Danois : les créateurs danois actuels y exposent l'art vivant d'aujourd'hui. Décoration d'appartements ou agencement de bureaux, la Boutique Danoise met ses ensembliers à votre disposition pour vous conseiller. Passez nous voir, ou, si vous préférez, écrivez ou téléphonez.

LA BOUTIQUE DANOISE

A DEUX PAS DE L'ETOILE :
42, AVENUE DE FRIEDLAND, PARIS 8e - TEL. : 227.02.92

IMPORTÉ PAR DANIMPORT, 157, RUE DU FAUBOURG SAINT HONORE PARIS 8e AU SERVICE DES REVENDEURS

CADEAUX - MEUBLES - LUMINAIRES - TAPIS - ARGENTERIE - PORCELAINE - LISTES DE MARIAGE - DÉCORATION

L'ŒIL

L'art au Canada

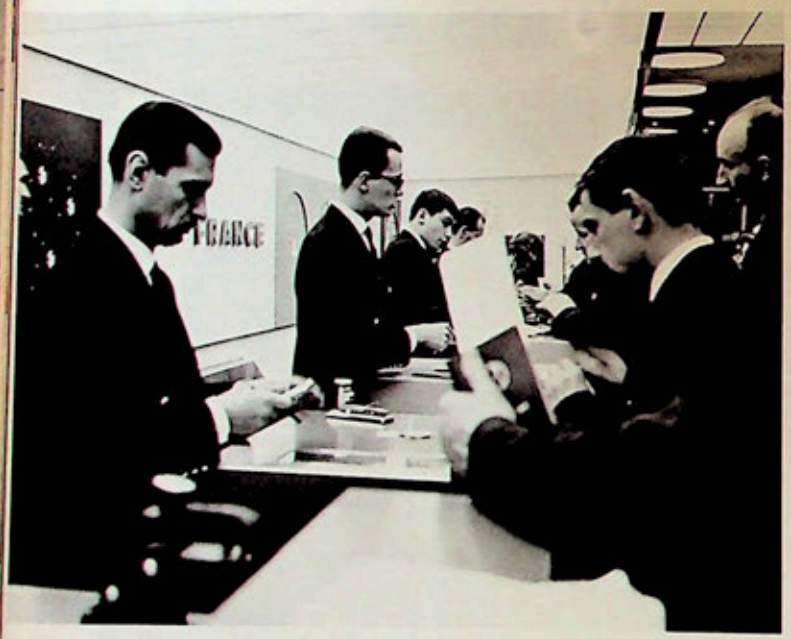
AIR FRANCE

Eté 1967

grande saison à l'Exposition

12 services

Paris - Montréal par semaine



1265 rue Peel - Montréal 2

Jeunesse du monde - Un rendez-vous

« La Pourvoyeuse » (Jean-Baptiste-Siméon Chardin - c. 1739) acquis en 1956 pour la collection permanente

La Galerie nationale fondée en 1880 abrite la collection nationale de peintures, de sculptures, d'estampes et de dessins qui englobe les échantillons les plus remarquables de l'art européen, américain et oriental, ainsi que la plus grande collection d'art canadien du monde. Afin d'inciter le public à s'intéresser à l'art, la Galerie nationale présente à Ottawa, de janvier à décembre, des expositions temporaires avec le concours des galeries européennes, américaines et canadiennes de renom. Elle représente aussi le Canada dans des expositions internationales telles que les biennales de Paris, de Venise et de São Paulo. Tous les ans, la Galerie nationale organise des expositions itinérantes qui font halte aussi bien dans les petits centres du pays que dans les grands, bouclant ainsi l'un des plus grands circuits d'art qui soit. La Galerie abrite aussi le Laboratoire national de recherche sur la conservation chargé de veiller sur toutes les œuvres d'art de la collection nationale, de les restaurer et d'effectuer des études sur les matériaux que les artistes emploient et sur l'influence qu'exerce le milieu sur les œuvres d'art.

Dans le cadre des fêtes du centenaire du Canada, la Galerie nationale présente cette année trois expositions spéciales : du 12 mai au 17 septembre : « TROIS CENTS ANS D'ART CANADIEN », l'exposition la plus importante et la plus prestigieuse d'art canadien jamais vue. Entre avril et octobre : « DESSINS ET ESTAMPES EXCEPTIONNELS », une exposition d'œuvres d'art graphique rares et remarquables qui couvre la période allant du XV[e] siècle à nos jours et provenant de la collection permanente ; et du 27 octobre au 7 janvier : « PAGES D'HISTOIRE DU CANADA », une sélection de peintures, de dessins, d'aquarelles et d'objets d'art retraçant l'histoire du Canada des origines à 1867 et provenant d'Europe et d'Amérique du Nord. Cette manifestation vise à offrir au public canadien un vaste échantillonnage des œuvres d'art issues des traditions française et anglaise.

La Galerie Nationale du Canada
OTTAWA

Galerie GARNIER

70, Boulevard Malesherbes (8e) — LAB. 31-64

TAPISSERIES CONTEMPORAINES
d'AUBUSSON

SALON DE MAI

29 AVRIL AU 21 MAI

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
Avenue du Président Wilson

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — AVRIL 1967 — NUMÉRO 148

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Galerie Nationale du Canada, Ottawa: pages 3, 20, 21, 25, 32, 33, 34 et 37 Musée des Beaux-Arts de Montréal: pages 2, 4, 5, 6, 9 et 23 – Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York: pages 10, 13, 14, 18 et 19 Royal Ontario Museum, Toronto: pages 20, 22, 24 et 26 – Service Photographique de la Bibliothèque Nationale: page 29 Archivio Mas: page 31 – The Art Gallery, Toronto: p. 38 – Marc Lavillier: pp. 42 et 44.

Photographies en couleurs
Galerie Nationale du Canada, Ottawa: pages 8 et 27 – Winnipeg Art Gallery: page 7 – Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York: page de couverture, pages 11 et 12 – Musée des Beaux-Arts de Montréal: page 27 Giraudon: page 28 – Galerie Maeght: page 39 Marc Lavrillier: pages 43 et 44

Notre couverture
Masque à transformation. Kwakiutl. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.

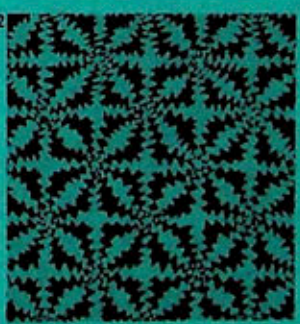
Notre prochain numéro
L'art hollandais à Stockholm, par Ingvar Bergström · Conversation-Révélations avec Marcel Duchamp, par Robert Lebel Le centenaire de Schliemann, par Jean-François Revel · Art de demi-brume à Londres, par Alain Jouffroy.

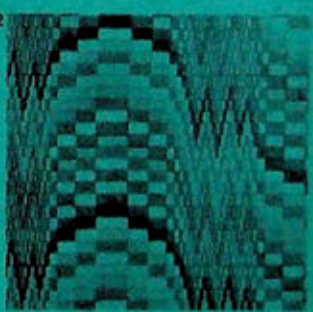
Abonnements
France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 930.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80 —; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 — Belgique, 100 francs — Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Musées du Canada, par Juanita Toupin
10 Les princes-pêcheurs de l'Ouest, par Philippe Audouin
20 Kane et Krieghoff, par Anne-Marie Le Moyne
28 Deux tableaux « canadiens » de Goya, par M.-G. de La Coste-Messelière
32 Jeune peinture au Canada, par Jean-René Ostiguy.
42 Nouveaux tissus d'ameublement





Juanita Toupin

MUSEES DU CANADA

Alors qu'en Europe, les grandes collections publiques ont été formées en général à partir des anciennes possessions royales, les musées du Nouveau Monde ont presque toujours pour point de départ les achats d'hommes d'affaires et de marchands qui construisirent leur fortune en même temps qu'ils construisaient leur pays. Sur les 385 musées du Canada, 60 % ont été fondés depuis 1945. Six d'entre eux seulement sont antérieurs à la Confédération de 1867. On ne peut ici que citer les plus représentatifs, en soulignant les aspects essentiels de leurs collections.

Le plus ancien Musée des Beaux-Arts du Canada, celui de Montréal, doit beaucoup à trois hommes d'affaires, Lord Strathcona, Sir William van Horne et R. B. Angus qui jouèrent un grand rôle dans la création du Canadian Pacific Railway au siècle dernier. Les importantes collections de ces magnats des affaires furent constituées entre 1890 et 1930 à l'époque où Montréal était un des centres artistiques les plus actifs du continent américain.

Sir William van Horne, individualiste farouche, qui comptait davantage sur son goût et sa perspicacité que sur les avis des experts, fut certainement le plus remarquable des collectionneurs canadiens de sa génération. Il acheta non seulement les maîtres appréciés à son époque, mais aussi un Cima da Conegliano, un portrait de Greco, un charmant Hogarth, un Tiepolo de jeunesse représentant sans doute le peintre lui-même sous les traits d'Apelle, dans une composition allégorique, deux beaux Goya (voir p. 9), etc.

Sir William fit également l'acquisition d'un paysage de Cézanne et de tableaux impressionnistes et post-impressionnistes, ce qui dénote une certaine audace pour l'époque (il est mort en 1915). En 1941, la fille de Sir William légua au Musée de Montréal les 103 œuvres réunies par son père et fit ainsi au musée la plus importante donation qu'il ait jamais reçue. En 1927, la famille de Lord Strathcona donna à Montréal la plupart de ses tableaux. Très représentatifs des goûts du temps, ceux-ci comprenaient surtout des œuvres du XIX^e siècle, mais aussi deux panneaux maniéristes flamands qui avaient jadis appartenu à un autre amateur passionné, Charles I^er d'Angleterre. Marchand de fourrure de la Hudson's Bay Company, le collectionneur canadien était un homme d'action: pendant la Guerre des Boers, il équipa à ses frais une armée privée, appelée « la Cavalerie de Lord Strathcona ».

Les tableaux Angus reflètent les goûts de leur propriétaire qui s'intéressait surtout aux Hollandais du XVII^e, aux Anglais du XVIII^e et à l'art français du siècle suivant. Parmi les œuvres les plus remarquables de cet ensemble, on compte des portraits de Rembrandt et de Terborch, un portrait d'Erasme attribué à Matsys et un paysage de Constable.

Récemment, sept villes américaines (Sarasota, Buffalo, Rochester, Raleigh, Philadelphie, Colombus et Pittsburgh) ont eu le privilège de voir, sous le titre « Chefs-d'œuvre de Montréal », 102 tableaux appartenant au Musée. L'exposition s'étendait de Mantegna aux post-impressionnistes, mais l'accent était mis spécialement sur le XIX^e français, avec un beau Daumier, un ensemble de Courbet et un Fantin-Latour spécialement admiré.

Le fait que la plupart des tableaux aient été acquis depuis la seconde guerre mondiale montre bien la vitalité du musée. Le nombre croissant et la qualité des tableaux de Montréal sont d'autant plus remarquables que le musée n'a pas eu de direction réellement professionnelle avant la fin des années quarante. Le Musée des Beaux-Arts de Montréal est une des rares institutions canadiennes ouvertes au public dont la création remonte au milieu du XIX^e siècle. L'origine en fut une société privée d'artistes fondée en 1847 pour exposer les œuvres de ses membres, par exemple celles de Cornélius Krieghoff (voir pages 21-27). Ce premier groupement fut ensuite remplacé par une société d'amateurs éclairés qui se mit à organiser des expositions, et aussi des cours d'art, dont l'enseignement se poursuit encore aujourd'hui. Le jeune musée reçut une impulsion nouvelle lorsque John D. Tempest, en 1892, lui légua sa collection, avec une somme de $70 000, destinée à l'achat d'œuvres européennes antérieures à 1890. Ainsi, la mention « Fonds Tempest » apparaît-elle près d'un grand nombre des meilleurs tableaux du musée. C'est le cas notamment pour les deux Mantegna et le Fantin-Latour reproduits pages 4 et 6, pour la « Femme au Clavecin » de de Witte, pour des toiles de Monet, de Pissarro, de Courbet, de Gainsborough, etc... La famille Townsend légua aussi des œuvres précieuses. Les sections organisées grâce aux différents donateurs reflètent les goûts et les intérêts

1 *James Wilson Morrice: « La Plage, Saint-Malo ». 54,6 × 62,3 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*
2 *Chardin: « La Pourvoyeuse ». 46,7 × 37,5 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.*

de chacun. C'est ainsi que la famille Morgan a largement contribué à la création, en 1917, d'un département d'Arts Décoratifs, dont le conservateur fut précisément M. F. Cleveland Morgan. Les céramiques et les verres d'Extrême-Orient de la collection Norton s'y ajoutèrent ensuite, puis des pièces d'orfèvrerie offertes par d'autres bienfaiteurs.

Une place importante est faite naturellement aux artistes canadiens. Un excellent ensemble de meubles des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles reflète l'activité des ébénistes canadiens formés par les sculpteurs et les

1

artisans venus de France. Leur tradition remonte à l'Ecole des Arts et Métiers du Cap Tourmente, fondée en 1662 par Monseigneur de Laval. Les collections du musée de Montréal continuent à s'enrichir de dons privés.

La Galerie Nationale du Canada a été fondée à Ottawa 20 ans après le musée de Montréal (1880). Quand fut publié, en 1900, la seconde édition du Baedeker consacré au Canada, l'auteur note («avec la fameuse impassibilité qui caractérise le style du guide », dit Alan Jarvis, directeur du musée), « la curieuse juxtaposition de la National Gallery et de l'exposition des pêcheries », dont chacune occupait alors une partie du même bâtiment, « la manière d'élever et de faire éclore le poisson étant expliquée au rez-de-chaussée ». A cette époque, le célèbre guide indiquait, en tout petits caractères, que la collection était... toute petite. Elle comprenait un portrait de Millais représentant l'un des fondateurs de la Galerie, le Marquis de Lorne, Vice-Roi du Canada, et une peinture de Watts qui portait ce beau titre: « Temps, Mort et Jugement »: c'était des dons faits par les artistes eux-mêmes en 1884 et 1887.

Depuis ces modestes débuts, liés au Département des Pêcheries, la Galerie Nationale s'est développée à travers des vicissitudes variées. D'importantes œuvres d'art européennes commencèrent à entrer dans ses collections à partir de 1910. Aujourd'hui, le Département des Peintures anciennes, celui des peintures et sculptures contemporaines sont assez importantes pour occuper deux des trois volumes de l'important catalogue publié en 1959.

Le Royal Ontario Museum est un autre musée canadien de premier plan. Attaché depuis 1948 à l'Université de Toronto,

1 *Andrea Mantegna: « Didon », « Judith ». Détrempe sur toile. 65 × 26,6 cm. et 65 × 27,8 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*
2 *Andrea di Giusto: « Saint Jérôme », 66,6 × 49,5 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*

c'est le plus grand musée universitaire du monde. Parmi ses départements d'Art et d'Archéologie, le plus riche est la très belle section d'œuvres chinoises réunies au début du siècle par Mgr William C. White et par George Crofts. Comme on peut s'y attendre dans un pays possédant une ethnologie fascinante et extrêmement variée, l'art primitif des différentes tribus indiennes du Canada est particulièrement bien représenté. La collection est due essentiellement à l'activité archéologique de deux hommes éminents, Marius Barbeau et le professeur T. F. McIlwraith. L'amateur ou le spécialiste y trouvent aussi un important matériel sur les arts africains et précolombiens.

Le Royal Ontario Museum comprend des sections consacrées aux antiquités grecques et romaines, aux arts décoratifs européens, aux armes et armures, avec notamment la collection d'armes indo-persanes de Lord Kitchener, ainsi qu'un département de textiles. La section d'arts européens a reçu en dépôt un intéressant ensemble d'objets et de manuscrits du Moyen Age et de la Renaissance.

Sur l'étendue de ses vastes régions géographiques, le Canada possède à la fois des musées d'Etat et des musées privés, dispersés dans les différentes provinces. A Québec, le Musée du Québec est devenu institution d'Etat en 1961. Il joue un rôle important près des artistes locaux et possède des œuvres d'art aussi bien canadiennes qu'étrangères. Sa collection d'orfèvrerie française, anglaise et canadienne — 750 pièces — constitue un ensemble unique, réunissant des créations de presque tous les orfèvres qui ont exercé leur art au Québec durant le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle. L'une des « spécialités » de la Galerie d'Art de Winnipeg, capitale du Manitoba, est une série de peintures sur bois des Ecoles septentrionales datant de la fin de l'époque gothique et du début de la Renaissance, spécialement des peintures allemandes (voir page ci-contre). Il y a deux panneaux attribués à Lucas Cranach le vieux, un autre, signé Cranach et représentant une beauté de l'époque, parée de somptueux bijoux. Winnipeg possède aussi un ensemble d'objets d'art esquimau, comprenant notamment la collection de George Swinton qui pendant dix ans, parcourut le Grand Nord à la recherche d'objets pour sa collection.

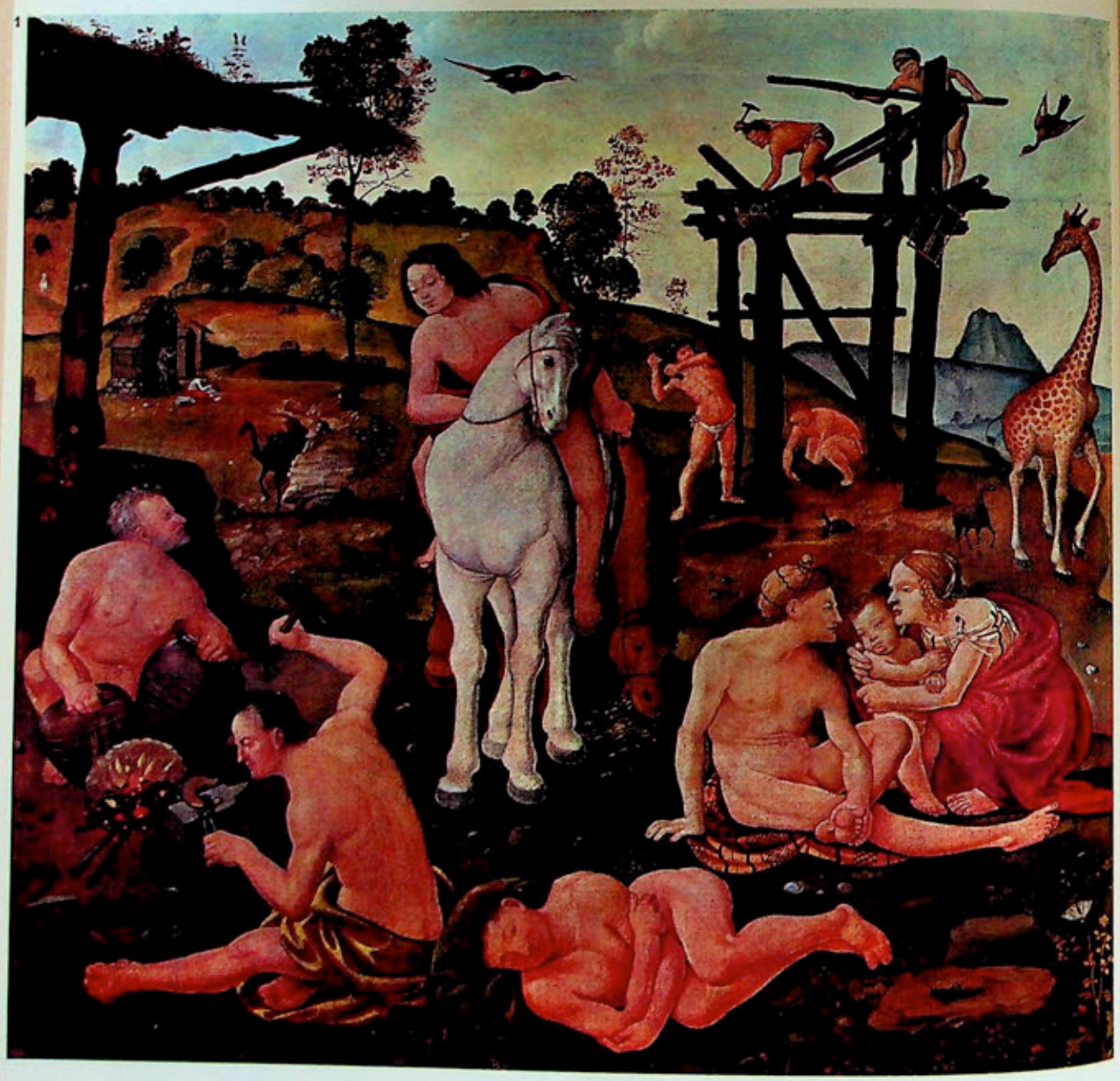
1

La galerie Beaverbrook, à Fredericton, est un autre type de musée: c'est un don du magnat de la presse, qui n'a pas seulement donné sa collection et construit le musée destiné à l'abriter mais qui a donné aussi un million de dollars. L'ensemble comprend des œuvres d'artistes anglais et canadiens du XVIII^e^ siècle à nos jours. Lord Beaverbrook, âgé maintenant de plus de 80 ans, essaie encore de combler certaines lacunes de la collection où trouvent leur place les grands peintres anglais du XVIII^e^, comme Gainsborough, Reynolds, Turner, Constable, etc. Parmi les Canadiens figure également la plus riche collection de tableaux de Krieghoff existant au Canada.

Un Conseil des Arts a été créé au Canada il y a une dizaine d'années par le Parlement Canadien, pour protéger et encourager les arts. Mais les directeurs de musées

1 *Fantin-Latour : « Parade de la féerie ». 89 × 133 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*
2 *Ecole allemande XV^e^ siècle : « La Flagellation ». Bois. Winnipeg Art Gallery.*

1 *Piero di Cosimo : « Vulcain et Eole ». 155,5 × 166 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.*



2 *Goya : « Portrait de la Marquise de Castrofuerte » 91,4 × 71 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*

considèrent qu'en dépit de la valeur de leurs institutions et de leur rapide développement, l'avenir des musées pose de sérieux problèmes. Il ne suffit pas en effet d'attirer des dons et des legs. Il est indispensable aussi d'obtenir des exonérations d'impôts pour les Canadiens désirant enrichir leurs musées.

2

Aux Etats-Unis, la générosité des citoyens est encouragée par la possibilité donnée aux contribuables de déduire de leur taxation les sommes correspondant à la valeur des dons faits par eux aux musées, cette somme étant évaluée par des experts professionnels. Les Canadiens bénéficient seulement d'une déduction égale à la moitié de celle qui est accordée à leurs voisins américains. Pour cette raison, les collections canadiennes risquent d'être dispersées aux Etats-Unis, dans les musées ou dans le commerce d'art. C'est ce qui est arrivé pour les collections Cope, Drummond et Redford. Récemment, la très importante réunion d'œuvres contemporaines appartenant à Joseph Hisschorn est allée à la Smithsonian Institution de Washington au lieu de rester dans le pays d'origine du collectionneur, ce qui fut une cause de déception très vive pour les musées canadiens. Cette situation fiscale est un réel obstacle au développement des musées. Il faut espérer que le gouvernement, pour encourager les collectionneurs privés, prendra des dispositions légales qui tourneront finalement au profit des musées canadiens.

LES PRINCES DE L'OUEST

e long du Pacifique, depuis le détroit de uget, situé au nord de l'Etat de Washing-on, jusqu'à la baie de Yakutat qui appar-ent au Sud-Alaska, s'étend sur plus de 500 km, la prestigieuse Côte Nord-Ouest ite aussi, Colombie Britannique. Cana-ienne pour l'essentiel, elle déborde les 0° et 60° degrés de latitude nord, qui orrespondent respectivement à Dieppe t à Oslo. Le climat y est doux au point ue la neige ne descend jamais jusqu'à a mer. L'humidité est extrême. Les con-reforts des Montagnes Rocheuses, dont es glaciers culminent vers l'est, dévalent ouverts de hautes forêts de conifères, ers la mer qui pénètre profondément ette côte « à rias », bordée de milliers l'îles ou d'îlots tout aussi découpés.

Ce pays sombre, dont la brume et la pluie empêrent la brusquerie, où la terre dans e qu'elle a de plus altier et, si l'on peut lire, de plus intact dans le « sans-âge », n'en finit pas d'épouser une mer tentacu-aire, ce pays regorge de vie. L'abon-dance du gibier, des bêtes à fourrure, les mammifères marins, du poisson, et les baies sauvages est pour faire mentir a vieille malédiction qui pèse sur notre Occident: « Tu gagneras ton pain à la sueur de ton front. » Dans cet Eden d'entre-chien-et-loup, la pêche, la chasse, a cueillette sont également aisées, éga-ement fructueuses et l'homme, par aventure, y a — du moins y avait — tout

le temps de songer à sa gloire et à son plaisir. Là s'est développé, en liaison avec une culture portée au faste plutôt qu'aux besognes de la survie, l'un des arts les plus fermes, les plus expressifs, les plus originaux — et d'un tel raffinement que l'épithète de « primitif » lui convient peut-être moins qu'à tout autre. Il faut toutefois se garder de prendre une vue trop idyllique de cette ultime Thulé: tout ce qui s'y tramait et perpétrait attestait une assez formidable « sauvagerie » et l'on verra que la magie cérémonielle et la souveraineté du luxe se nourrissaient; là aussi, du sang répandu. Les peuples belliqueux qui vivaient sur ces rivages et, plus à l'intérieur, le long des vallées côtières, bien qu'appartenant à des groupes linguistiques différents, présentaient une réelle unité ethnique qu'attestait, outre une brachycéphalie prononcée, la largeur de la face, les yeux petits et enfoncés, les sourcils broussailleux. Mais l'unité culturelle était encore plus frappante. En un sens, ils relevaient encore, à la fin du XVIII[e] siècle, des civilisations de la pierre-polie, sans pratiquer pour autant ni l'agriculture, ni l'élevage. Toutefois, dans l'alimentation, les baies sauvages et le gibier ne représentaient qu'un appoint. Le poisson, l'huile de poisson (et notamment de ce « candle-fish » si gras qu'il fond à l'ébullition comme une bougie) et aussi la graisse des phoques et des cétacés, composaient l'essentiel de la nourriture. Celle-ci, récoltée en abondance durant la belle saison, était de conservation facile. Ainsi la subsistance était-elle assurée pendant l'hiver: c'était la saison du surnaturel, mais aussi du loisir et des fêtes, à l'occasion desquelles un gaspillage forcené était de rigueur. Une disette relative se faisait sentir au premier printemps. Le retour du poisson était alors impatiemment attendu et, comme il se doit, magiquement favorisé. Ces hommes vivaient à demi nus. Bien que certaines tribus eussent pour habitude de quitter le rivage en été pour s'établir à l'intérieur (on démontait les maisons dont on transportait les poutres et les planches pour les implanter ailleurs) l'habitat était de type sédentaire et groupé. Dans les villages, de vastes maisons rectangulaires, faites d'ais de cèdre soigneusement assemblés et cousus ensemble, s'alignaient le long d'une allée unique, parallèle au front de mer; là étaient érigés par dizaines ces mâts totémiques (ou plutôt héraldiques) qui donnaient à l'ensemble l'aspect d'une forêt desséchée...

De grands canoës, également formés d'un minutieux assemblage de planches préalablement mises en forme et décorées avec soin, assuraient les communications vers l'intérieur, ou d'un bord à l'autre d'un fjord et, bien entendu, entre les innombrables îles qui doublent le rivage. Ces peuples se déplaçaient sans cesse, sur de longues distances, soit que la pêche les conduisît en haute mer, soit que des cérémonies fastueuses attirassent les invités depuis les régions les plus reculées. Il est significatif, à cet égard qu'un chef réputé ait porté le nom de: « Celui vers lequel les gens pagaient ». Ces déplacements continuels, à l'occasion desquels de nombreux objets étaient échangés ou offerts, expliquent, pour une part, la remarquable unité culturelle de ces tribus indiennes, en même temps qu'elle rend difficile l'attribution de certaines pièces, le lieu de leur découverte n'étant pas nécessairement, il s'en faut, celui de leur confection.

L'organisation sociale des Indiens de la Côte Nord-Ouest était strictement hiérarchisée: Nobles, hommes libres et esclaves composaient tout le corps social, comme il était de règle dans les cités antiques et comme on le constatait encore, il y a peu, dans nombre de civilisations « primitives ». Cependant, soit qu'elles aient pu être étudiées de plus près, soit qu'il s'agisse en effet d'un caractère spécifique, ces sociétés indiennes se distinguaient par l'importance quasi pathologique (à nos yeux) qu'elles attachaient au « rang » et, corrélativement, aux richesses qui permettaient de l'acquérir, de le tenir, de le hausser.

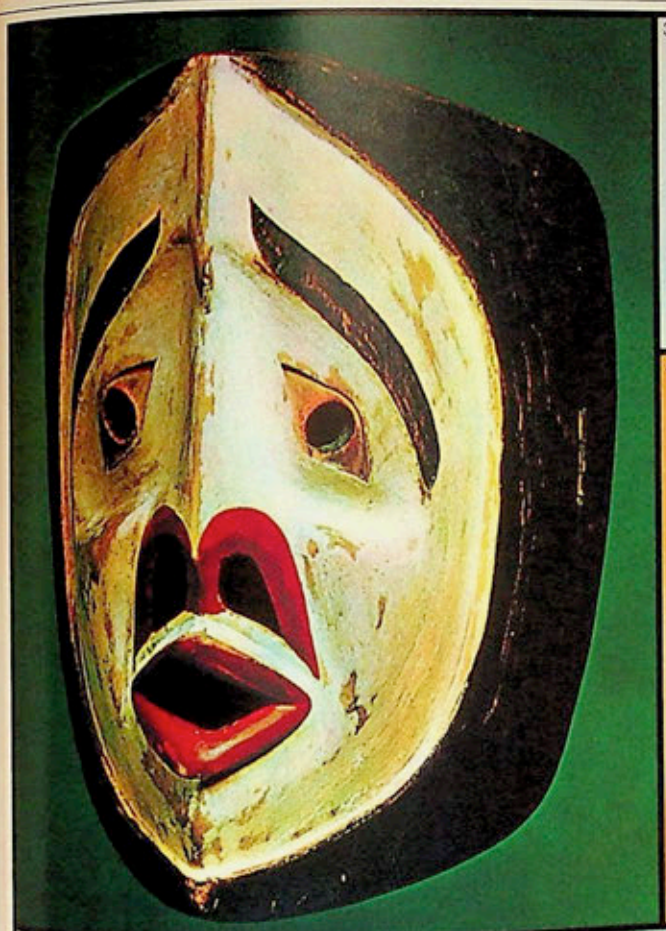
Car à l'instar de l'« honneur » dans la chevalerie médiévale, le rang y primait tout: on ne survivait pas à un affront. Un Chamane convaincu d'imposture, un Noble endetté au point de ne pouvoir

1 Kwakiutl. Masque. Milwaukee Public Museum.
2 Tsimshian. Masque du dieu du vent. Museum of the American Indian, New York.
3 Haïda. Hochet de chamane. Museum of the American Indian, New York.
4 Kwakiutl. Masque à transformation. Museum of the American Indian, New York.
5 Tlingit. Massue de pêche représentant le lion de mer. Museum of the American Indian, New York.

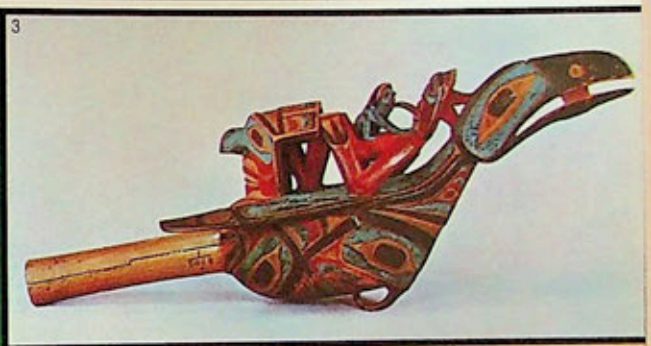
-PECHEURS

L'ART INDIEN DE LA COLOMBIE BRITANNIQUE ET DE L'ALASKA

Par Philippe Audoin



3



4

5

racheter son nom, s'ils ne se faisaient pas « hara-kiri », n'en mouraient pas moins de honte et de chagrin. La perte de face avait ici la même vertu mortifère qu'ailleurs la rupture du Tabou.

Le rang était héréditairement lié au nom, lequel se rapportait le plus souvent aux origines mythiques supposées du clan. Telles familles se réclamaient de leur Mère-Ourse ou leur Ogre comme nos Lusignan revendiquaient leur Mélusine. Toutefois, soit par alliance, soit par prouesse, soit par simple acquisition ruineuse, un chef pouvait adjoindre à son nom originel d'autres noms qui en rehaussaient l'éclat. Tout ceci se blasonnait : de même qu'un gentilhomme, autrefois, écartelait et contre-écartelait ses armes de celles des familles avec lesquelles sa lignée s'honorait d'avoir fait alliance et dont, en quelque sorte, il « descendait », de même un Indien noble superposait sur un ou plusieurs mâts totémiques les emblèmes zoomorphes de toute sa parentèle et ceux des rivaux vaincus. Il existait donc, parmi ces prédateurs comblés, une héraldique très semblable à celle qui, depuis le XII[e] siècle tient une si grande place dans les préoccupations et dans les arts de la chrétienté. Reste que, parmi ces tribus, les meubles et pièces honorables dont se surchargeait l'écu, ainsi que les noms correspondants, ne tenaient pas aux os de leur porteur, mais étaient toujours « à vendre ». Ceci ne doit pas être compris dans le sens mercantile sur lequel certains ethnologues, parmi lesquels Paul Radin, ont été tentés d'insister, mais relié aux structures du don réciproque mises en évidence par l'essai célèbre de Marcel Mauss. Disons que nul privilège nobiliaire n'était jamais acquis. En mettant en jeu ses noms et son cimier, c'est sa personne même que risquait le compétiteur. A la limite, la mort était la sanction naturelle de la perte.

On connaît cette cérémonie d'allure aberrante, à la fois mondaine et guerrière, dénommée Potlatch, au cours de laquelle un chef défiait publiquement un rival en l'accablant de présents — et d'outrages. Les Kwakiutl étaient passés maîtres dans l'art d'outrer ces compétitions, jusqu'à détruire par le feu leurs propres maisons, briser ou jeter à la mer les objets précieux et égorger leurs esclaves. Voici un exemple des discours tenus en ces occasions: « Et maintenant que va répondre mon rival, cette femme-araignée? Les paroles de cette femme-araignée ne suivent pas la ligne droite. Ne va-t-il pas se vanter qu'il donnera des bateaux, qu'il rompra des cuivres, qu'il célébrera un festin de graisse? Telles seront les paroles de la femme-araignée, et c'est pourquoi ton visage est sec et moisi, ô toi qui te tiens devant l'estomac des chefs! » Après des jours de ce régime, l'invité se retirait avec les siens, gavé d'huile et de graisse, car il devait aussi manger « devant l'estomac des chefs », qui le surveillaient: « une seule chose m'irrite: c'est lorsque les gens mangent lentement et en petite quantité des aliments que leur donne le doublement-grand-Chef. » Il était aussi chargé de couvertures, de boîtes et de coupes sculptées, un trésor qu'il devait rendre avec usure au cours d'un prochain potlatch, sous peine de perdre la face.

Ce régime harassant — d'aucuns devaient engager et risquer de perdre leurs noms et leurs armes pour le tenir — assurait, de façon paradoxale, la circulation des richesses. Il était la base d'une économie, bien qu'il échappât aux notions reçues, mais précaires, de troc ou de commerce, en ce que la rémunération d'une perte matérielle consistait, au moins pour un temps, en un bien incorporel: le rang. Comme l'a justement noté Georges Bataille: « Il faut donc que donner devienne acquérir un pouvoir. Le don a la vertu d'un dépassement du sujet qui donne, mais en échange de l'objet donné, le sujet approprie le dépassement... Il s'enrichit d'un mépris de la richesse et ce dont il se révèle avare est

1 Tlingit. Masque représentant l'esprit d'une vieille femme. Museum of the American Indian, New York.
2 Tsimshian. Masque recueilli au début du XIX[e] siècle. Museum of the American Indian, New York.
3 Tlingit. Masque considéré comme un portrait. Taylor Museum, Colorado Springs.

l'effet de sa générosité. » En d'autres termes, la qualité rémunérait (et niait) son contraire, la quantité, et réciproquement jusqu'au point extrême et jamais atteint où quantité et qualité seraient au pouvoir d'un ultime et dernier triomphateur, désormais divin.

Ceci étant, l'ambiguïté d'une telle attitude demeure fondamentale, puisque le donateur, s'il est censé n'acquérir en donnant, voire en détruisant, que le prestige qui s'attache à celui qui est assez riche pour mépriser la richesse et préfère l'ombre à la proie, n'en vient pas moins en se ruinant à s'enrichir réellement — réserve faite de l'humiliation de devenir à son tour un donataire, astreint à rendre davantage. Du moins la détention et la fructification prudente ne sont-elles pas la règle. C'est au contraire: toute acquisition demeure précaire et c'est en ceci que cette économie diffère profondément de l'ordre capitaliste auquel on a tenté abusivement de la réduire.

Cette activité frénétique où les biens d'usage ou de prestige, les cuillers et les honneurs valsent d'île en île au rythme des pagaies, ne suffit aucunement à rendre compte de l'organisation complexe de ces tribus, car elle appartient quasi toute à l'ordre du profane. Or, dans l'insondable ténèbre des forêts se pressaient de puissants Esprits, bénéfiques ou funestes, qu'il importait sans cesse de se concilier, quelque part qu'ils aient prise dans la fondation des grandes chefferies.

Les intercesseurs désignés étaient les Chamanes, hommes-médecine par la

1 Danseurs Kwakiutl masqués. Photographie 1915.
2 La Maison de l'Or à Skidegate; vers 1885.
3 Village Haïda, îles de la Reine Charlotte. 1885. Chicago, Art Institute.

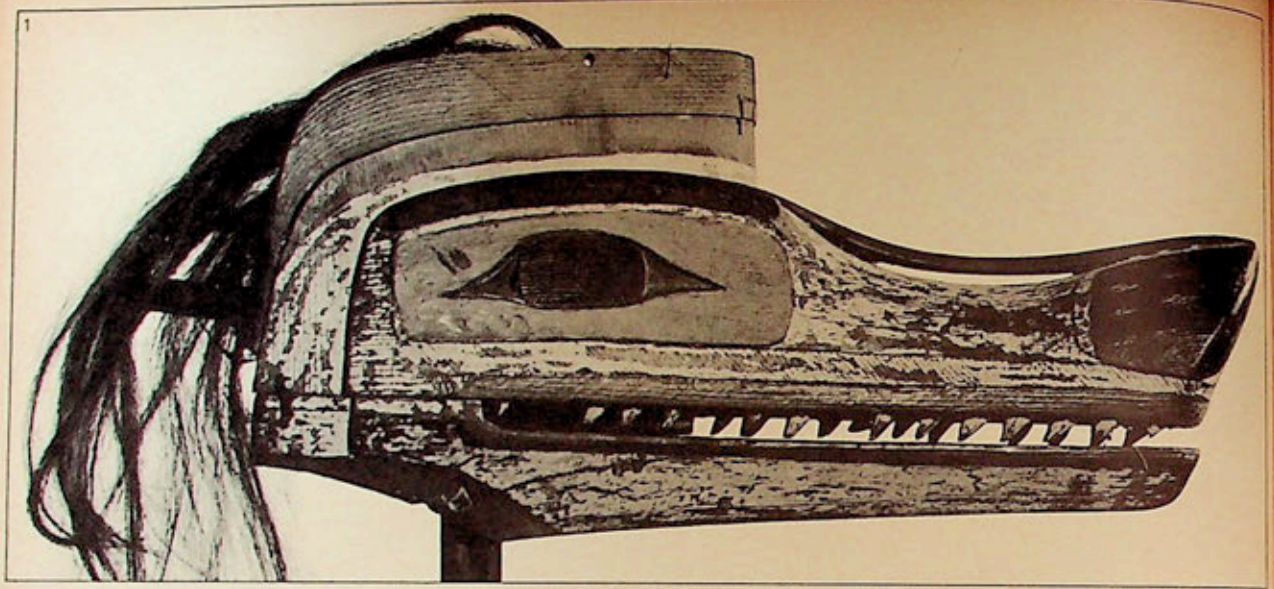
bouche desquels les puissances mystérieuses faisaient entendre leurs voix et rendaient leurs arrêts, et aussi les multiples sociétés secrètes qui formaient, dans l'ordre féodal profane une hiérarchie transversale qui, en hiver, époque des cérémonies cultuelles, affirmait sa prépondérance. Nous citerons ici Paul Radin: « ... Les esprits gardiens ont pour habitude de donner un nom nouveau à ceux auxquels ils apparaissent; or ces nouveaux noms ne peuvent être appliqués qu'à l'époque où ces esprits sont censés résider parmi les Indiens, soit en hiver.

1

Les noms d'été des individus sont, par conséquent, mis de côté et remplacés par des noms d'hiver. Mais le nom, nous l'avons vu, n'est pas, chez les Kwakiutl, un détail purement décoratif. Un changement de nom implique une modification des bases sociales. Le clan est donc supprimé et la société observe un nouveau type d'organisation où les individus sont groupés d'après les esprits qui les ont initiés. C'est dire que les sociétés secrètes sont alors toutes-puissantes. Ces dernières, fort nombreuses, ont toutes la même base d'organisation, c'est-à-dire que ceux qui ont reçu des esprits le même pouvoir ou le même secret appartiennent à une seule société. » C'est au cours des représentations sacrées assumées par de telles confréries

1 Tlingit. Peigne; bois incrusté d'abalone. Philadelphie, University Museum.
2 Tlingit. Cloison peinte à l'image d'un ours; recueillie avant 1840. Denver Art Museum.

2



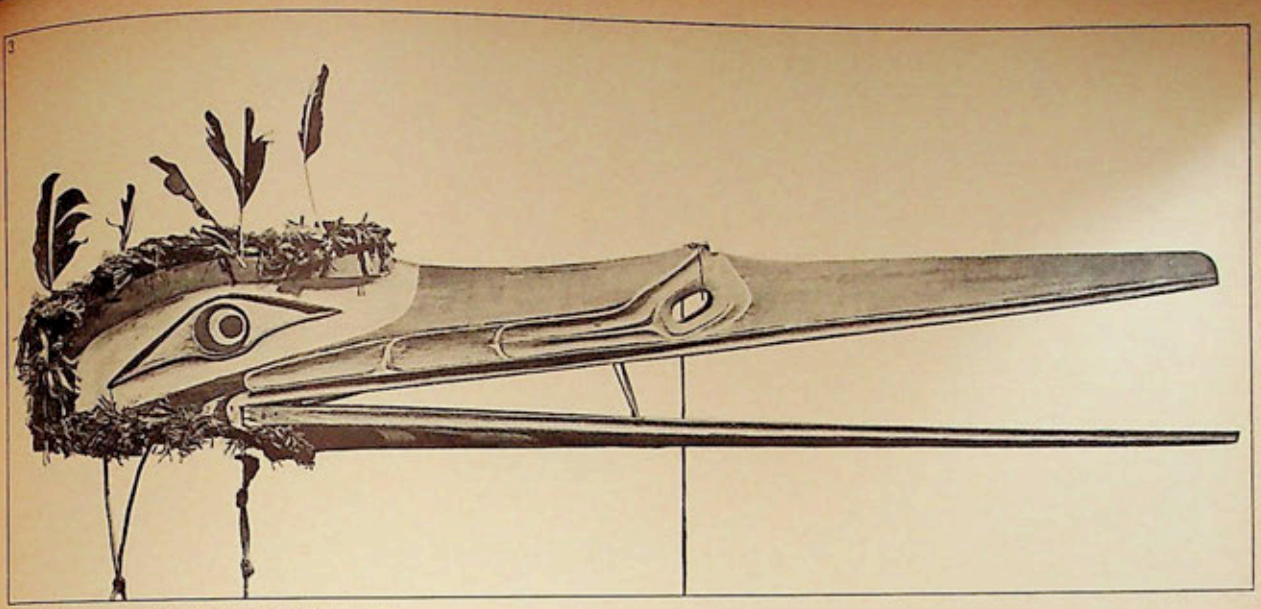
que s'exercait le pouvoir de ces masques toujours expressifs, quelquefois terrifiants, cependant que des truquages dramatiques, des sons inhabituels achevaient de convaincre les assistants que l'au-delà du monde habitait parmi eux. Certaines cérémonies initiatiques, placées sous l'invocation d'un Esprit Cannibale, se signalaient par leur violence. Le néophyte passait en forêt quelques mois au cours desquels il rencontrait l'Esprit. Ce dernier l'instruisait, le possédait puis le rendait au village où il se ruait comme un fauve, criant: Hap! hap! (manger) et mordant au sang tous ceux qu'il rencontrait. Munis de hochets, les Chamanes s'emparaient alors de lui et le « dressaient » jusqu'à ce qu'il puisse reprendre sa place dans la tribu. Autrefois, on sacrifiait en son honneur des esclaves dont il mangeait la chair.

Les groupes ethniques parmi lesquels se retrouvent, à des degrés divers, les traits culturels décrits ci-dessus comprennent au centre, les Haïda, cantonnés dans les Iles de la Reine Charlotte et le sud des Iles du Prince de Galles; les Tsimshian, établis sur la côte opposée et, vers l'intérieur, les tribus apparentées des Niskae et des Gitksan; au nord, jusqu'aux confins du monde Eskimo, se trouvent les Tlingit; au sud les Bella-Coola; les Kwakiutl qui occupent une partie de l'île de Vancouver et de la côte qui lui fait face; les Nookta qui partagent cette île avec eux et parmi lesquels se distinguent les Songish et les Cowichan; enfin les Salish, installés à cheval sur la frontière du Canada (Colombie Britannique) et des U.S.A. (Etat de Washington). La culture et l'art de ces populations qui se distinguaient si nettement de ceux des Eskimos et des Indiens des plaines et des forêts — leurs proches voisins — constituent une énigme d'autant plus fascinante que de rares mais décisifs traits communs inciteraient à des rapprochements avec de lointaines tribus Algonkines de la région des Grands Lacs, voire avec certains peuples mélanésiens. Au surplus, le décor de nombre d'objets rappelle, de façon assez frappante pour que l'analogie ne puisse être mise aisément au compte d'une convergence fortuite, des œuvres de la Chine archaïque ou du Tibet. C'en serait assez pour délirer. Sans grand profit toutefois: toute spéculation sur la probabilité et le sens d'une ou plusieurs filiations demeure à ce point conjecturale qu'elle ne saurait, en l'état actuel de nos connaissances, nourrir autre chose qu'une imagination « réductrice »; en outre elle est d'un faible secours dans la compréhension qu'on peut souhaiter d'avoir des mœurs et des arts d'un peuple dont l'intimité s'accuse ou se dérobe selon que notre regard oscille du « déjà » au « jamais » vu et s'éblouit alternativement de l'un ou de l'autre.

Indiquons toutefois quelle est la thèse la plus communément reçue. Elle se fonde sur l'hypothèse d'un peuplement d'origine purement asiatique des Amériques. Ce mouvement aurait commencé vers la fin de la dernière glaciation — voici quelque 15 ou 20 000 ans — alors que le détroit de Bering était encore émergé. Des hordes encore peu différenciées ethniquement, auraient apporté avec elles, dans ce continent vierge, les éléments d'une culture primitive qui serait le fond d'une civilisation amérindienne originelle. La mutation Maya, par la suite, aurait imposé une différenciation nouvelle et à travers la vallée du Mississipi rayonné sur l'ensemble des peuples sédentaires ou nomades de l'Amérique du Nord, au

1 Nookta. Masque de loup. Denver Art Museum.
2 Haïda. Statuette en argilite noire, représentant la « Mère Ourse »; 1886 Washington, Smithsonian Institution.
3 Kwakiutl. Masque de l'oiseau mangeur de crânes; vers 1893. Portland Art Museum.
4 Haïda. Pagne de danse avec application de coquilles de dentalia; frange en daim garnie de becs de puffis et de sabots de cerfs. American Museum of Natural History, New York.
5 Kwakiutl. Panneau de bois peint représentant deux baleines. Detroit Institute of Art.

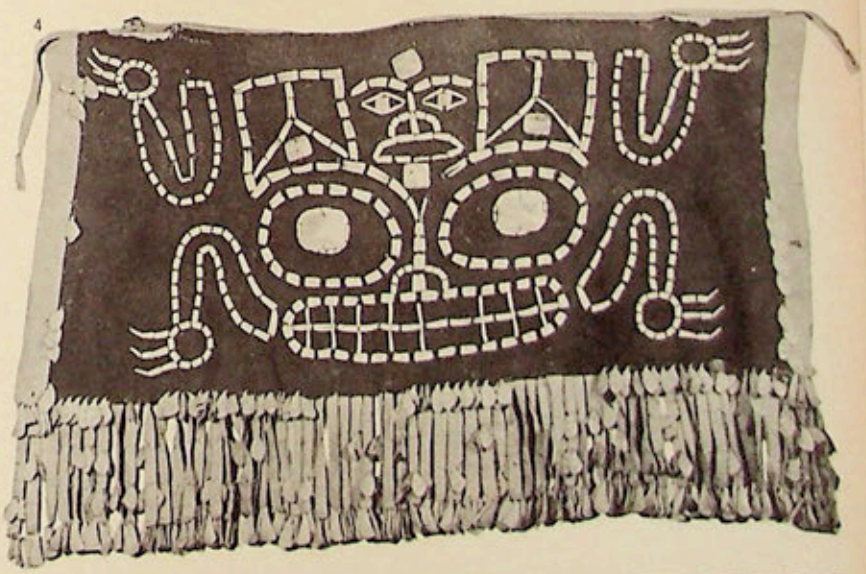
3



point de recouvrir les traces de la culture archaïque. Cette dernière se serait toutefois maintenue et développée de façon quasi endogène sur les confins de la Côte Nord-Ouest, donnant ainsi lieu à une autre mutation, moins accomplie et de portée plus limitée, du fond primitif.

Quelque crédit qu'on soit disposé à faire à ces théories pour le moins aventureuses il reste que la culture et l'art de la Côte Nord-Ouest étaient déjà solidement établis lorsque cette région a émergé de la « préhistoire », vers la fin du XVIII[e] siècle. Une preuve décisive en est fournie par la coupe en bois sculpté rapportée d'un voyage accompli en 1787 par le capitaine George Dixon, et qui est actuellement au British Museum : on peut s'assurer qu'elle offre déjà tous les caractères et toutes les perfections des objets exécutés au siècle suivant, durant la période dite d'apogée. Les descriptions des premiers navigateurs attestent également que les mâts totémiques, bien que de dimensions encore restreintes, s'érigeaient dès ce temps devant les habitations. Quant aux peintures exécutées en à-plat sur les frontons ou les cloisons intérieures, elles se conformaient pareillement aux principes immuables qui ont pu être dégagés d'œuvres bien postérieures. On en jugera par cette description dans laquelle le capitaine Etienne Marchand, dans un ouvrage daté de 1801, cite le voyageur Surgeon Roblet: « Parmi un grand nombre de figures diverses, où je pensai d'abord ne rien reconnaître, je distinguai, au milieu, une apparence humaine que ses proportions anormales, plus encore que ses dimensions, rendaient monstrueuse. Ses cuisses étendues horizontalement comme dans la posture en tailleur, étaient longues et minces hors de toute proportion et faisaient équerre avec des jambes tout aussi contrefaites. Les bras, en croix, se terminaient par des doigts grêles et recourbés. La face mesurait douze pouces français du menton au sommet du front et dix-huit d'une oreille à l'autre. » (Suite p. 46)

4



5

KANE ET KRIEGHOFF

CES DEUX MODESTES PEINTRES EUROPEENS, ÉMIGRÉS AU CANADA, ONT LAISSÉ DES TÉMOIGNAGES ÉVOCATEURS ET ATTACHANTS SUR LA VIE, LES COUTUMES, LES PAYSAGES DE LEUR PAYS D'ADOPTION

par Anne-Marie Le Moyne

La peinture au Canada, et d'abord en Nouvelle France, reste longtemps liée à l'Eglise et aux activités des missionnaires: décors de chapelles, tableaux d'autel, ex-voto, portraits de religieux. Leurs auteurs sont généralement des prêtres, jésuites ou recollets, ayant appris la peinture — quand ils l'ont apprise — avant de quitter l'Ancien Monde. Au XVIII[e] siècle, les peintres nés au Canada s'inspirent de gravures ou de tableaux envoyés d'Europe, comme J. A. Aide-Créquy, ou vont étudier la peinture en France, comme Fr. de Beaucourt. Les uns et les autres continuent à peindre des tableaux religieux et des portraits. Beaucourt, pourtant, publie en 1792 dans la « Montréal Gazette » une annonce par laquelle « il prend la liberté d'informer les amateurs de ces arts qu'il peint les portraits à l'huile, et exécute aussi les peintures d'histoire et les paysages. Il entreprend de peindre les scènes théâtrales, s'étant appliqué particulièrement aux paysages géométriques et aériens ». Mais les tableaux qui nous restent de lui sont des portraits — dont celui de son esclave noire — et des tableaux d'église: « Marie, secours des chrétiens », ou « Les Miracles de sainte Anne ».

A partir de 1756 pourtant, le paysage et les scènes de la vie canadienne font leur apparition dans les aquarelles des officiers britanniques, topographes militaires et peintres amateurs, qui débarquent avec les troupes du général Wolfe, l'adversaire de Montcalm, ou qui, après le Traité de Paris, en 1763, sont envoyés en garnison dans la nouvelle colonie: les œuvres de Thomas Davies entre 1758 et 1790, celles de George Heriot à partir de 1791, celles de James P. Cockburn jusqu'en 1832, ont pu contribuer à éveiller l'intérêt des peintres canadiens ... pour le Canada. D'autre part, la résistance opposée à l'armée américaine en 1812, et aussi le développement économique du pays, entraînaient une certaine prise de conscience « nationaliste », qui aboutira d'ailleurs, en 1867, à l'établissement de la Confédération Canadienne. En fait, le personnage que l'on considère comme le créateur de la peinture de paysage au Canada, Joseph Légaré, mène parallèlement à sa carrière artistique une activité politique jugée des plus subversives par les autorités anglaises. Un chroniqueur de la « Gazette de Québec » écrit à son propos en 1833: « Il s'est dégagé de la société poussiéreuse et figée des saints usés par les vigiles et autres personnages canonisés, pour laisser son crayon s'épanouir dans la grandeur et la beauté de la nature, et il est maintenant comme j'aime à le voir, entouré des montagnes, des vallées ensoleillées et des chères collines de son pays... Je me suis souvent étonné que nos peintres n'aient pas consacré au paysage canadien une partie de leur temps et de leur étude... Des imitations de copies usées et rebattues de paysages européens, tout et n'importe quoi leur semble préférable au matériau riche et vierge que fournit notre terre pittoresque...: nos scènes d'hiver — la glace des rivières et des lacs où l'on fait des trous — le camp indien la nuit — le Sioux à cheval, maître des immensités sauvages de l'Ouest, et les bivouacs dans la prairie, ... le sauvage et son wigwam dans la forêt. »

Citant ce texte dans son récent ouvrage sur « La peinture au Canada », J. Russell Harper note que cet appel allait être entendu peu après par les artistes canadiens, et notamment par Cornelius Krieghoff à Québec, par Paul Kane à Toronto.

Mais à l'époque où paraît ce commentaire sur les œuvres de Légaré — en 1833 — Kane ne peint que des portraits, et Krieghoff, originaire des Pays-Bas, n'a pas encore quitté l'Europe.

En 1837 pourtant, les toiles de Somerville, un artiste de Montréal, professeur de dessin dans le pensionnat fort sélect de M[lle] Plimsoll, montrent des Indiennes vendant des paniers et des mocassins dans des paysages d'hiver, très proches de ceux que peindra Krieghoff une quinzaine d'années plus tard.

C'est en effet après 1850 que s'affirme la réputation de celui-ci. Né à Amsterdam en 1815, il avait vécu à Dusseldorf, puis à Schweinfurt en Bavière. On ne sait si son éducation artistique se fit à Rotterdam ou à Dusseldorf, qui était alors le centre d'une école de peinture florissante. Certains des tableaux qu'il peindra à Québec offrent des caractères qui indiquent une connaissance directe de la peinture hollandaise et aussi de la peinture de genre pratiquée en Allemagne dans le premier tiers du XIX[e] siècle. Quoi qu'il en soit, Krieghoff, avant de gagner le Nouveau Monde en 1837, multiplie les expériences: il se fait musicien ambulant et parcourt ainsi l'Allemagne, l'Autriche, la Hollande, la France, l'Italie. Puis il décide d'émigrer aux États-Unis où il s'engage dans l'armée. Au bout de trois ans, il tombe éperdument amoureux d'une Canadienne, quitte l'armée pour l'épouser (probablement en désertant), prend un atelier à Rochester, gagne ensuite le Canada, Toronto d'abord, puis Montréal. Sa femme et sa fille sont ses premiers modèles. Il peint aussi les Indiens et leurs campements, il décore des meubles, il va de porte en porte proposer ses tableaux qu'il vend 5 ou 10 dollars, il enseigne le dessin, comme Somerville, chez M[lle] Plimsoll. En 1853, l'amitié et l'aide efficace d'un amateur de Québec, John Budden, le décident à s'installer dans cette ville. Le travail devient plus facile, la vie plus large et plus gaie. Comme à Montréal, Krieghoff est professeur dans une institution de jeunes filles, mais le soir il part en traîneau avec une bande d'amis pour passer de fort joyeuses soirées dans les auberges des environs. Quand les musiciens tombent de fatigue, Cornélius s'empare de la flûte ou du violon et les danses se prolongent jusqu'à l'aube. De retour chez lui, Krieghoff reprend le pinceau pour peindre l'animation pittoresque des hôtelleries, les scènes joyeuses ou burlesques dont il a été le témoin et qu'il répète d'ailleurs à satiété pour ses amis, pour les résidents anglais qui participent à ces joyeuses expéditions et veulent en garder le souvenir. Quant aux élèves de la « School for Young ladies » de Miss Brown, elles copient avec application les œuvres de leur maître. Leur éducation achevée, elles continuent à les copier et occupent leurs loisirs, jusqu'à un âge avancé, à peindre des « Krieghoff ».

En 1854 et 1855, le peintre retourne en Europe avec sa femme. Au Louvre, il fait à son tour des copies, choisissant des maîtres obscurs qu'il vend pourtant avantageusement lorsqu'il rentre à Québec. Puis il revient aux thèmes qui lui sont familiers, les fêtes à l'auberge, les courses de traîneau, les bûcherons, les

1. Cornelius Krieghoff: « Retour du camp forestier ». Toile. Toronto, Royal Ontario Museum. 2. Cornelius Krieghoff: « Paysage d'hiver ». Toile. 37 × 89 cm. Signé en bas à gauche C. Krieghoff Québec 62. Ottawa, National Gallery of Canada. 3. Paul Kane: « Indiens jouant à l'alcoolok ». Toile. 45,7 × 74 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.

1. Paul Kane : « Danse du scalp ». Toronto, Royal Ontario Museum. *2. Paul Kane : « Caw-Wacham ». Toile. 73,3×63 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts.*

déboires du curé et de ses paroissiens, du maquignon et du fermier, ou bien des scènes de chasse, des paysages avec des ciels menaçants ou troués de soleil. Il a une clientèle nombreuse et assidue. Les estampes reproduisant ses toiles les plus appréciées sont vendues à Londres et aux Etats-Unis. Le temps est loin où Krieghoff tentait de vendre ses peintures pour 5 dollars. Un tableau représentant « La Traversée du courrier à Québec » est vendu 160 dollars en 1867. C'était il y a cent ans l'année de la Confédération canadienne, et l'année de l'Exposition Universelle à Paris: Krieghoff, considéré comme l'un des peintres les plus représentatifs de la peinture de son pays, avait envoyé une « Scène des Forêts ». Aujourd'hui, consécration suprême, les œuvres de Krieghoff sont tellement recherchées depuis le début du siècle que les faussaires se sont mis à les fabriquer en série. Quant aux « vraies », elles dépassent parfois 10 000 dollars dans les ventes publiques.

Paul Kane fut lui aussi un peintre remuant, et un voyageur infatigable. Il était encore enfant lorsque son père émigra à Toronto, en 1818 ou 1819. Il reçut là ses premières leçons de dessin, mais commença son apprentissage comme peintre de meubles dans une fabrique de Cobourg (Ontario). Il fait aussi des portraits. Puis, en 1836 — l'année où Krieghoff arrive aux Etats-Unis après avoir parcouru l'Europe — Paul Kane se rend à Détroit pour étudier les beaux-arts. Il voyage ensuite à travers le pays et gagne sa vie en peignant des portraits. Il passe en Europe en 1841, visite Paris, Londres, Genève et l'Italie,

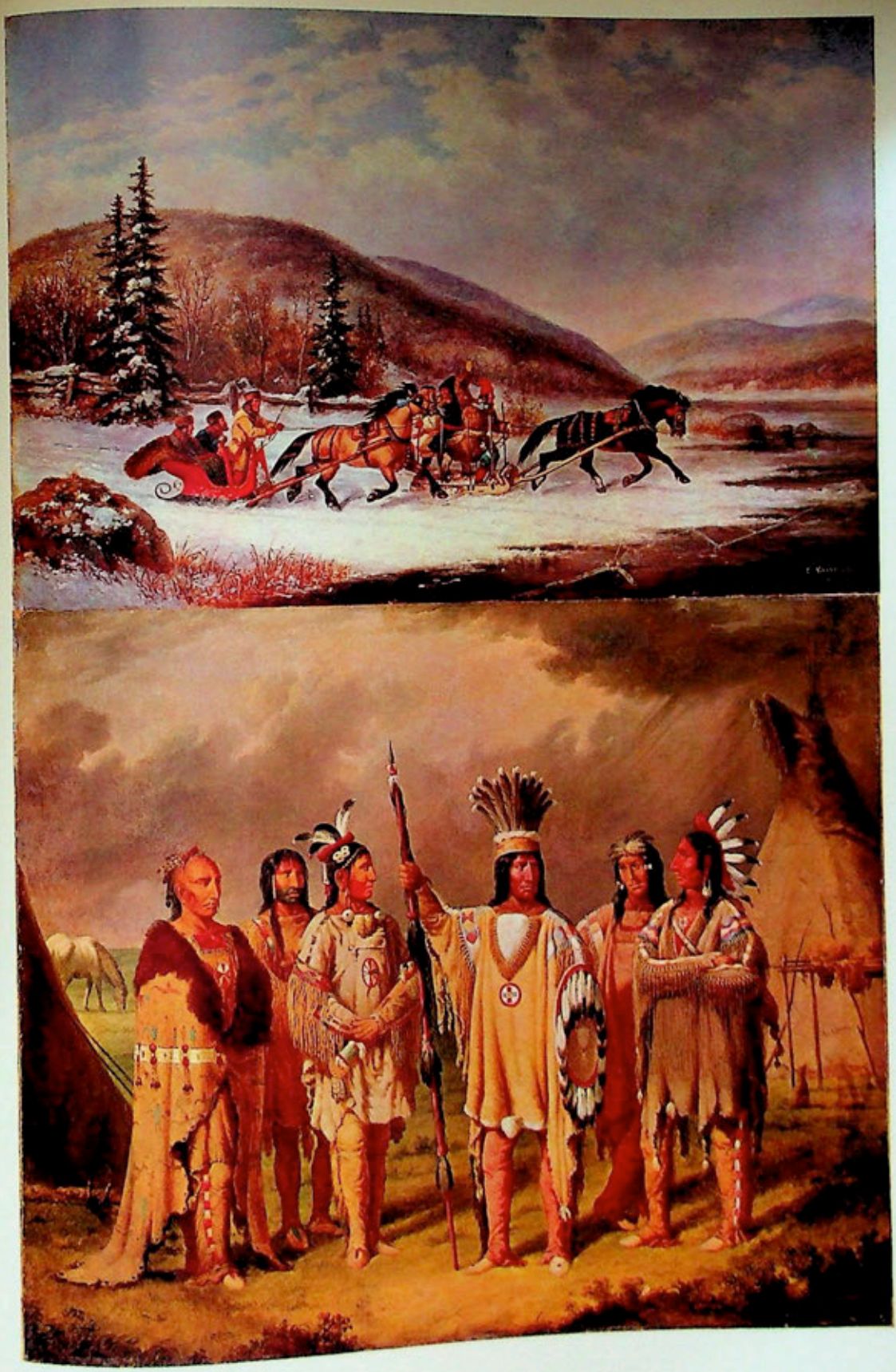
2

copie des Vierges de Raphael et de Murillo. Il veut aussi aller en Asie et en Afrique, mais le voyage se termine après une équipée mouvementée en Syrie. Kane revient à Toronto en 1845. Il décide de se consacrer à peindre « une série de tableaux qui décrirait les Indiens de l'Amérique du Nord et ses paysages ». Depuis son enfance, il était fasciné par les Indiens qu'il avait découverts lors de son arrivée à Toronto: « J'étais habitué à voir des centaines d'Indiens autour de mon village, sale, boueux, qui s'appelait alors Little York, et qui est aujourd'hui une ville débordante d'énergie et d'activité, un centre commercial en plein essor, Toronto... Maintenant, pour trouver des Peaux-Rouges, il faut aller beaucoup plus loin, et pénétrer dans la forêt où nul chemin n'est encore tracé. » En 1845, Paul Kane se lance vers l'Ouest. Il part seul mais, au printemps suivant, se joint à la flotte de la Hudson's Bay Company qui détenait, depuis 1670, le monopole du commerce des fourrures « dans tous les territoires arrosés par les fleuves se jettant dans la baie de l'Hudson ». Kane passe l'hiver avec les tribus du Pacifique et regagne Toronto durant l'automne 1847, rapportant plus de cinq cents esquisses dont il tirera, pendant vingt-cinq ans, les sujets de ses tableaux. Il publie en 1859 le récit de son expédition, « Wanderings of an artist among the Indians of North America ». Le livre est illustré de gravures exécutées d'après les dessins faits pendant le voyage. Kane raconte ses impressions, ses rapports avec les Indiens, les péripéties variées de son expédition. Il évoque par exemple la pêche au saumon la nuit, avec l'éclat des torches à la proue (Suite p. 50.)

Cornelius Krieghoff : « Le passage de la douane ». Toile. Toronto, Royal Ontario Museum.

...elius Krieghoff : « Le chemin de la rivière ». Toile. 28,5 × 42 cm. Signé en bas à gauche C. Krieghoff/Québec 1855. Ottawa, National Gallery of Canada.

1. Paul Kane : « Course d'indiens à cheval ». Toile. Toronto, Royal Ontario Museum. 2. Cornelius Krieghoff : « Course de traîneaux sur la glace ». Huile sur toile. 35,5×53,5 cm. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 3. Paul Kane : « Chefs indiens Pieds-Noirs ». Huile sur toile. 63,5×76 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.



1

2

M.-G. de La Coste-Messelière

DEUX TABLEAUX "CANADIENS" DE GOYA

Dans la belle collection léguée par le peintre Jean Gigoux au Musée de Besançon, sa ville natale, la présence de deux tableaux de Goya s'explique par la personnalité du donateur, qui fut un collectionneur passionné, un grand admirateur de Delacroix, de Géricault, de Bonnington aussi. Ce qui est surprenant, c'est le sujet même des deux panneaux: le martyre de saint Jean de Brébeuf et de saint Gabriel Lallemant, mis à mort par les Iroquois en 1649. Dans l'œuvre de Goya, et dans le contexte de la peinture européenne de son temps, ils constituent une anomalie, l'expression d'un intérêt insolite pour un épisode alors oublié de l'histoire du Canada et de son évangélisation.

Charles Yriarte, qui a publié en 1867 le premier « catalogue » de l'œuvre de Goya cite les deux tableaux en leur donnant pour titres « L'archevêque de Québec » et « J'en ai mangé ». Par la suite, on les désigne respectivement comme le « Portrait de l'archevêque de Québec » et « Les Cannibales », puis « La mort de l'archevêque de Québec » et « Des cannibales préparent le corps de l'archévêque de Québec pour le manger ».

Mais, comme l'a noté F. J. Sanchez-Canton, le premier archevêque de Québec, Mgr Plessis, nommé seulement en 1819, est mort de mort naturelle. Mgr de Laval, qui avait été, lui, le premier évêque de la Nouvelle France, mourut aussi de maladie, de même que ses successeurs, dont certains d'ailleurs étaient revenus en France après avoir donné leur démission. M. Sanchez-Canton a suggéré une confusion probable dans l'identification des scènes représentées par Goya, avec le martyre des missionnaires jésuites lors de la « Grande Guerre Iroquoise » (1642-1666).

Quoi qu'il en soit, la question de savoir comment Goya eut l'idée de traiter ce sujet «canadien» reste posée. L'histoire des missions de la « Nouvelle France », le récit des tortures et du martyre subis par cinq des jésuites, avaient été connus en Europe. Chaque année en effet, de 1636 à 1673, les pères envoyaient en France, au Provincial de la Compagnie, la « Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable ès missions des pères de la Compagnie de Jésus en la Nouvelle France ». Ces relations étaient imprimées à Paris ainsi que certaines lettres des religieux. Quelques-unes ont fait l'objet de plusieurs éditions et l'ensemble constitue aujourd'hui l'une des sources les plus précieuses pour l'histoire des origines du Canada français. C'est à l'un des jésuites missionnaires chez les Hurons, futur martyr lui aussi, le Père Isaac Jogues, que l'on doit la première description de New York, alors New Amsterdam: « Il peut bien y avoir en cette isle de Manhate aux environs quatre à cinq cents hommes de différentes sectes et nations. Le Directeur Général me disait qu'il y avait dix-huit sortes de langues. Ils sont répandus deçà et delà rivière en haut et en bas, selon que la beauté et la commodité des lieux a invité chacun à se placer... Il y a quelques logis bastis de pierre: ils font la chaux avec des coquilles d'huître dont il y a de grands monceaux faits autrefois par les sauvages, qui vivaient en partie de cette pesche. »

Publiés dès leur arrivée en France, ces textes n'étaient pourtant diffusés que dans un cercle restreint, semble-t-il. Ils n'ont pas tardé d'ailleurs à susciter de vives critiques de la part des adversaires des jésuites, qui reprochaient aux auteurs d'exagérer leurs tourments et surtout l'efficacité de leur apostolat, s'étonnant notamment de «ce nombre prodigieux de sauvages convertis qui ont disparu du moment où les relations cessèrent de circuler en France». En fait, les Hurons baptisés disparurent parce qu'ils furent exterminés par les Iroquois comme amis et alliés des Français. Les relations s'arrêtent en 1673, à la suite d'un bref pontifical interdisant toute publication sur les missions sans l'autorisation préalable de la Congrégation de la Propagande. Cette mesure avait été considérée en France comme une atteinte directe aux libertés gallicanes: un texte soumis à l'approbation de Rome aurait été automatiquement interdit par le Parlement de Paris: les jésuites jugèrent sans doute préférable de cesser la publication des « Relations ».

En 1764, la Compagnie de Jésus fut interdite en France. L'ordre était supprimé par le pape en 1773. Les « Relations », dont les exemplaires imprimés étaient conservés pour la plupart dans les bibliothèques de l'ordre, tombèrent dans un oubli à peu près complet. Lorsqu'au milieu du XIX^e siècle, on les rechercha à nouveau, comme éléments d'information essentiels sur les établissements français du Canada, on s'aperçut qu'elles étaient devenues extrêmement rares, que les séries étaient incomplètes, dispersées, perdues ou détruites. Il est donc peu probable que Goya les ait connues directement. Si des éditions espagnoles ont existé, il n'en reste plus trace. La relation de 1649, qui raconte précisément le martyre de Brébeuf et de Lallemant connut plusieurs éditions, une notamment en 1650, à Lille, qui était alors possession espagnole: pourtant il ne s'agissait pas d'une traduction, mais d'une reprise du texte français.

1-2. Francisco Goya: « Saint Jean de Brébeuf et saint Gabriel Lallemant martyrisés par les Iroquois ». Bois, 31 × 50 cm et 31 × 45 cm. Vers 1812-1818. Musée de Besançon. 3. Grégoire Huret: Martyre de Brébeuf et de Lallemant. Gravure publiée en 1664 dans l'ouvrage du P. Du Creux, « Historiae Canadensis seu Novae Franciae ».

Fr. Goya : « Grande hazaña ! Con muertos ! ». Planche des Désastres de la guerre.

Même si Goya a lu la description du supplice infligé aux deux missionnaires, il n'a nullement cherché en tout cas à illustrer minutieusement cet épisode dramatique, rapporté ainsi par le Père Raguenau, auteur de la « Relation » de 1649: « Ils coupent à l'un les mains, ils percent l'autre d'alènes aiguës et de pointes de fer, ils leur appliquent sous les aisselles et sur les reins des haches toute rouges de feu et leur en mettent un collier à l'entour du col... Le père Jean de Brébeuf souffrait comme un rocher, insensible au feu et aux flammes, sans pousser aucun cri... En dérision du saint Baptême... ces malheureux ennemis de la foi s'avisèrent de les baptiser d'eau bouillante... Lorsqu'on les attacha au poteau où ils souffrirent ces tourments... ils se mirent à genoux, ils l'embrassèrent avec joie... Avant leur mort, on leur arracha le cœur à tous les deux, leur ayant fait une ouverture au-dessus de la poitrine; et ces barbares s'en repurent inhumainement... Etant encore tout pleins de vie, on enlevait des morceaux de chair de leurs cuisses, du gras des jambes et de leurs bras, que des bourreaux faisaient rôtir sur des charbons et mangeaient à leur vue... Le père Jean de Brébeuf avait eu la peau arrachée qui couvre le crâne de la tête: ils lui avaient coupé les pieds et décharné les cuisses jusqu'aux os et lui avait fendu d'un coup de hache une mâchoire en deux... »

Il existe une gravure représentant fidèlement la scène d'après le texte de la « Relation »: elle a été publiée en 1664, dans le livre de L. Du Creux, « Historiae Canadensis seu Novae Franciae »: l'image, qui se veut édifiante, est seulement conventionnelle et figée: Goya n'y a certainement pas trouvé la source de son inspiration (voir page 29).

D'autre part, les violences auxquelles se livrent les Iroquois et que décrit le Père Raguenau, sont celles qu'ils avaient l'habitude d'infliger à leurs prisonniers, s'il faut en croire les anciens récits: on les trouve déjà au XVI^e siècle dans le texte de Lemoyne de Morgues qui constitue l'une des parties des « Grands Voyages » de Théodore de Bry. Ce sont les mêmes tortures que décrit l'ouvrage du Père Lafitau, « Mœurs des Sauvages amériquains », publié en 1724: « On leur passe et repasse plusieurs fois sur un même endroit des fers embrasés ou des tisons ardents... on coupe morceau par morceau les chairs rôties; quelques-uns de ces furieux les dévorent... D'autres fois, ils passent dans un cercle plusieurs haches qu'ils font rougir dans leurs brasiers et leur attachent ce cercle autour du col en forme de collier... »

Goya ne se préoccupe ni des haches rougies au feu, ni du poteau de torture, ni des têtes scalpées. Ce qu'il représente, c'est l'horreur des cadavres dépecés, qui deviennent un objet de dérision pour les bourreaux déchaînés. Le sujet n'est qu'un prétexte, un point de départ. Peints vers 1812-1818, avant les obsédantes visions dont il couvre les murs de sa maison, les « peintures noires » de la « Quinta del sordo », les deux panneaux sont contemporains des scènes de meurtre, de vandalisme sauvage (voir ci-contre) qu'il exécute pendant et après la guerre d'Indépendance (1804-1814). C'est aussi l'époque où il grave « Les Désastres de la guerre » (page ci-contre). Une évocation fortuite des missions du Canada — où la guerre éclate avec les Etats-Unis en 1811 — peut alors avoir suffi à exaspérer son imagination hantée déjà de fantasmes horribles. Le martyre des deux jésuites devient un épisode du cauchemar hors du temps suscité par les atrocités qui déchirent l'Espagne.

Si vous voulez en savoir davantage

Les deux tableaux de Goya ont figuré en 1963 à l'exposition « Trésors de la peinture espagnole. Eglises et Musées de France » (Paris, Musée des Arts Décoratifs). Le catalogue comporte une bibliographie très complète sur ces peintures. Vous pouvez lire notamment l'étude de F. J. Sanchez Canton: « La historia en las obras de Goya. » Bicentenario de Don Francisco Goya (Madrid, 1946) et sur les missions jésuites du Canada, R. Rouquette: « Textes des Martyrs de la Nouvelle France. » (Paris, 1947).

2-3. Fr. Goya: « La décapitation ». « Le brasier ». Vers 1808-1812. Madrid, collection Comte de Villagonzalo.

JEUNE PEINTURE AU CANADA

Jean-René Ostiguy

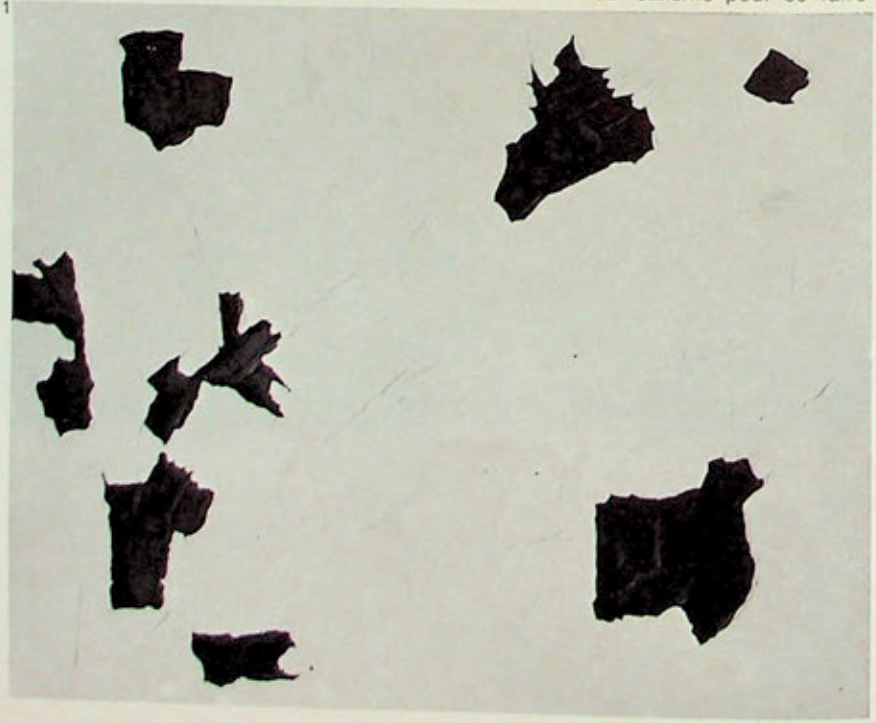
En 1940, Alfred Pellan rentrait au Canada après un séjour de quatorze ans en France. Il rapportait avec lui une centaine de toiles qui devaient réveiller l'enthousiasme de ceux qui déjà cherchaient un renouveau. Sept ans plus tard, le milieu artistique montréalais atteint l'âge de raison. Deux groupes d'artistes attirent l'attention plus que d'autres et se rattachent au fait surréaliste. Le premier, moins intellectuel, s'inspire tout autant de Picasso; le deuxième, plus porté vers la réflexion philosophique, s'appuie comme on le fait à New York, sur les écrits surréalistes pour développer une peinture « automatiste ».

C'est en 1947 qu'Alfred Pellan exécute toute une série de grandes « machines » qu'il dénommait ainsi familièrement en citant Picasso de mémoire: « La peinture, ce n'est pas fait pour rassurer, c'est une machine de guerre. » La même année, Paul-Emile Borduas signe son grand tableau « Les parachutes végétaux » lequel s'apparente à certaines toiles de Matta, Masson et Pollock exécutées entre 1943 et 1947. Chez les amis ou disciples de ces deux grands, les choses vont bon train. Des deux côtés l'on songe évidemment à un manifeste qui paraîtra l'année suivante sous le titre de « Prismes d'Yeux » et de « Refus Global », mais il y a plus encore. Albert Dumouchel publie les « Cahiers des Ateliers d'Arts Graphiques » où il tente de résumer l'activité artistique montréalaise et de rapprocher les deux groupes Pellan-Borduas. Son ami Léon Bellefleur le devance légèrement dans une peinture que l'on juge plutôt d'esprit Cobra alors que Dumouchel lui, travaille surtout le dessin et la gravure. Jean-Paul Riopelle de son côté, envoie de Paris des encres qui ne manqueront pas d'inspirer plus tard Elisa, André Breton et Benjamin Péret, tel qu'en fait foi leur essai paru dans la nouvelle édition du « Surréalisme et la Peinture ».

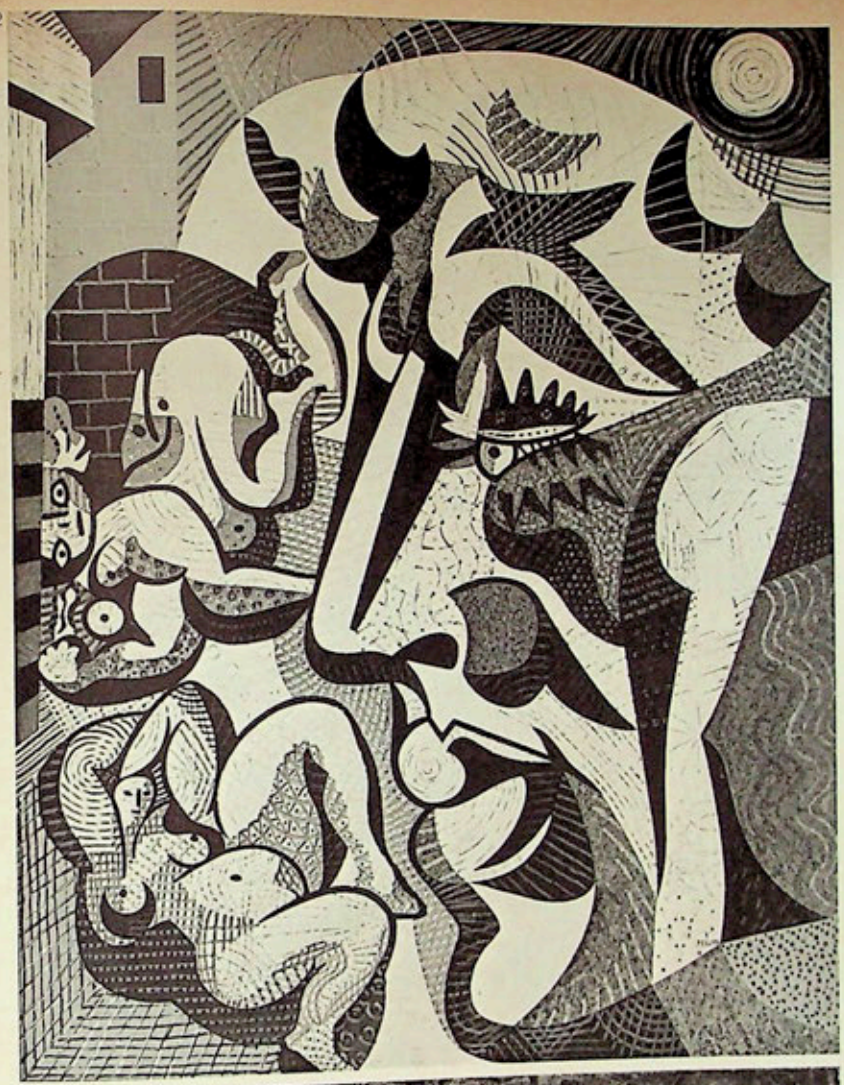
Mises à part quelques toiles de Pellan accidentellement plasticiennes, comportant des vibrations optiques recherchées pour leurs effets excitants, la peinture montréalaise la plus forte était alors franchement surréalisante. Mais Pellan optait déjà pour ce que le critique Folch-Ribas nomme, fort à propos, une « sauvagerie nord-américaine ». Cette recette typiquement canadienne assaisonnée d'influences amérindiennes ne trouve son équivalent en Europe peut-être que dans la première manière de Karel Appel.

André Breton reprochait à Riopelle de s'être servi du surréalisme pour se faire

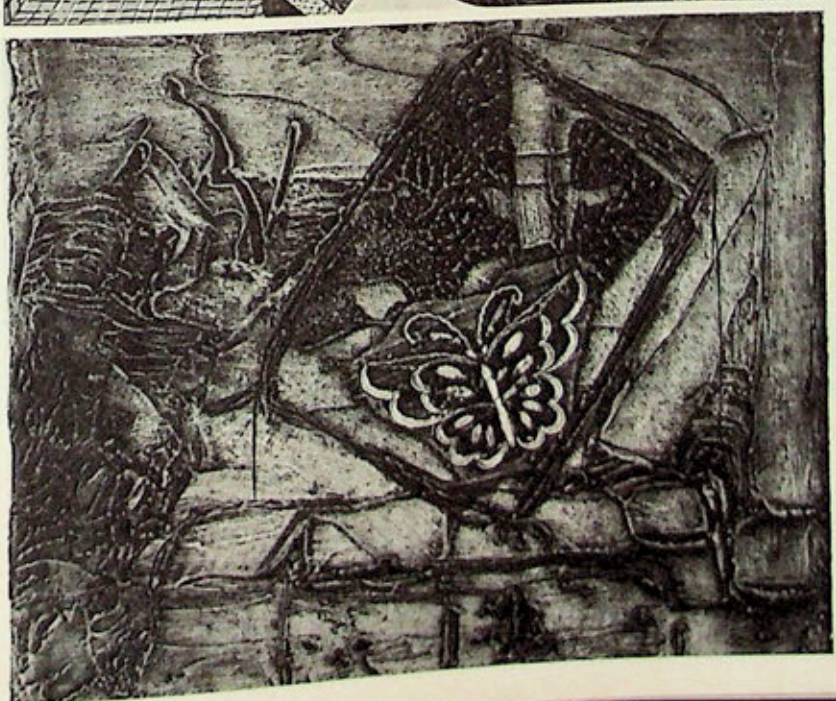
1



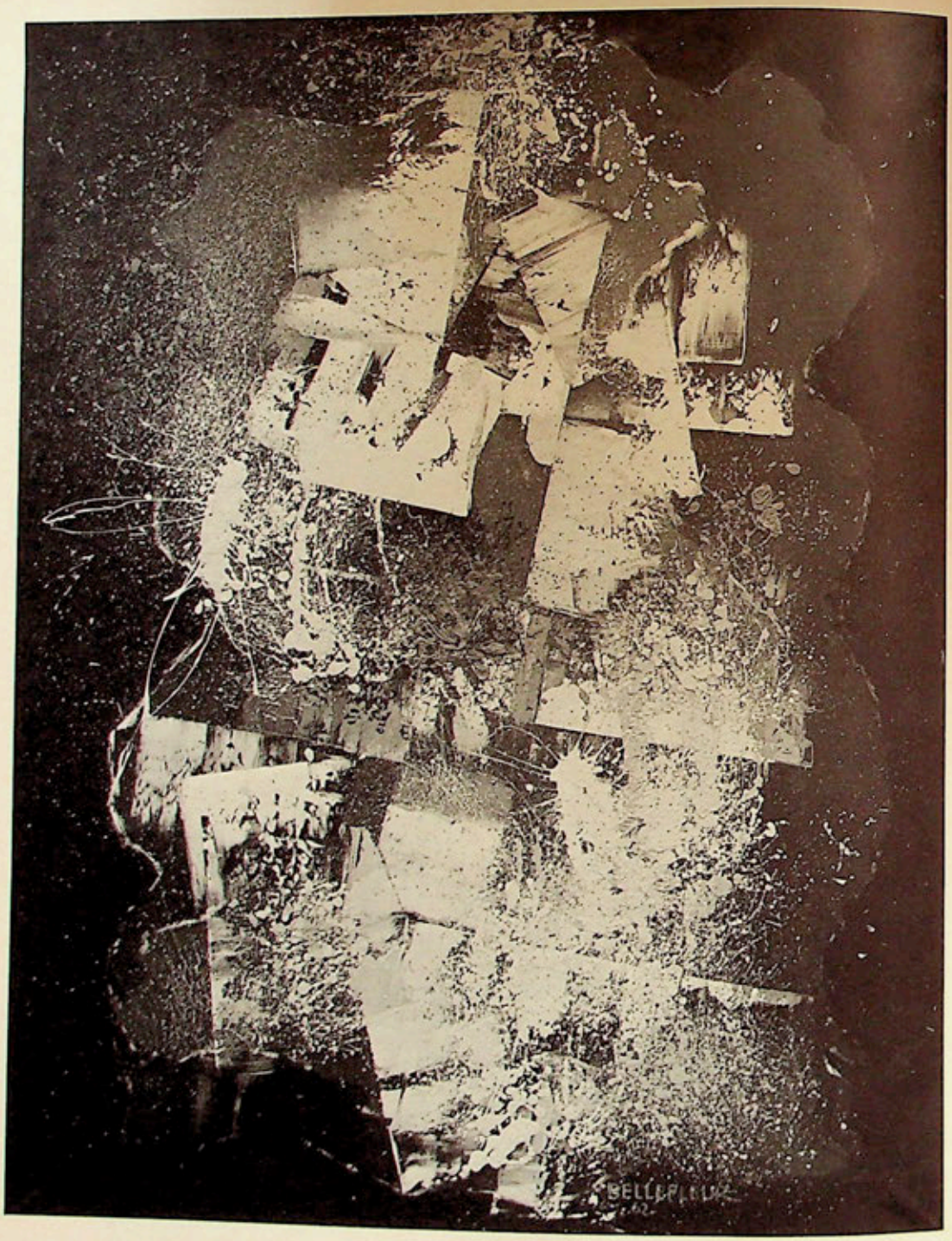
2



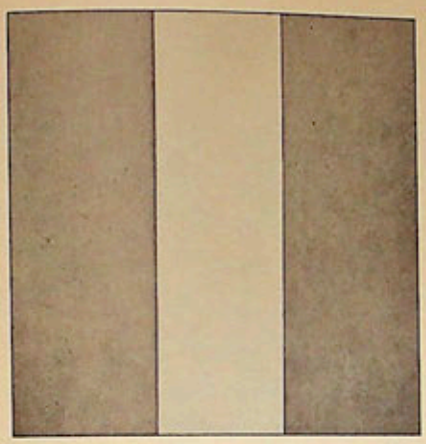
3

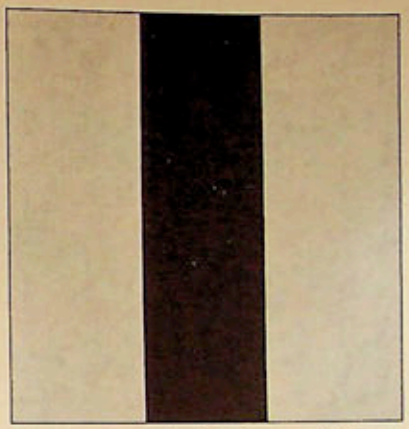


1 *P. E. Borduas: « 3 + 4 + 1 » 1956. Huile sur toile. 198,5 × 249 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.*
2 *Alfred Pellan: « Sur la plage. » Huile sur toile. 207 × 167,5 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.*
3 *A. Dumouchel: « La boîte aux papillons. » 1963. Collection Mr P. de Tonnancour, Montréal.*



Léon Bellefleur : « Réminiscence. » 1962. Huile sur toile. 146,5 × 113,5 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.





connaître. Quelle idée saugrenue! Ce serait de l'immobilisme de croire à la possibilité d'épousailles sans que le plus jeune des conjoints ne rajeunisse la vie du couple. Riopelle n'a pas été le seul d'ailleurs à passer du surréalisme abstrait au paysagisme abstrait mitigé d'expressionnisme. On a parlé, à propos de Riopelle, d'un curieux épanouissement et d'une aisance magnifique se dessinant au revers de la violence. Jamais n'a-t-on mieux décrit ce qui compte pour une bonne part dans la gloire de la peinture abstraite de 1950 à 1960. Si Riopelle en profite à bon droit, il ne faudrait pas oublier que Paul-Emile Borduas lui, a mis fin au cycle de ses travaux en 1960 après avoir établi une architecture spatiale des plus émouvantes. Plus près de Franz Kline que de Pierre Soulages à cause de l'élimination des effets d'éclairage, Borduas ne cherche pas cependant l'idéogramme par la ligne ou par les réseaux de forces directionnelles. Sa peinture reste plus cubiste que gestuelle. Comparé à Kline, Borduas rassure par son calme silencieux.

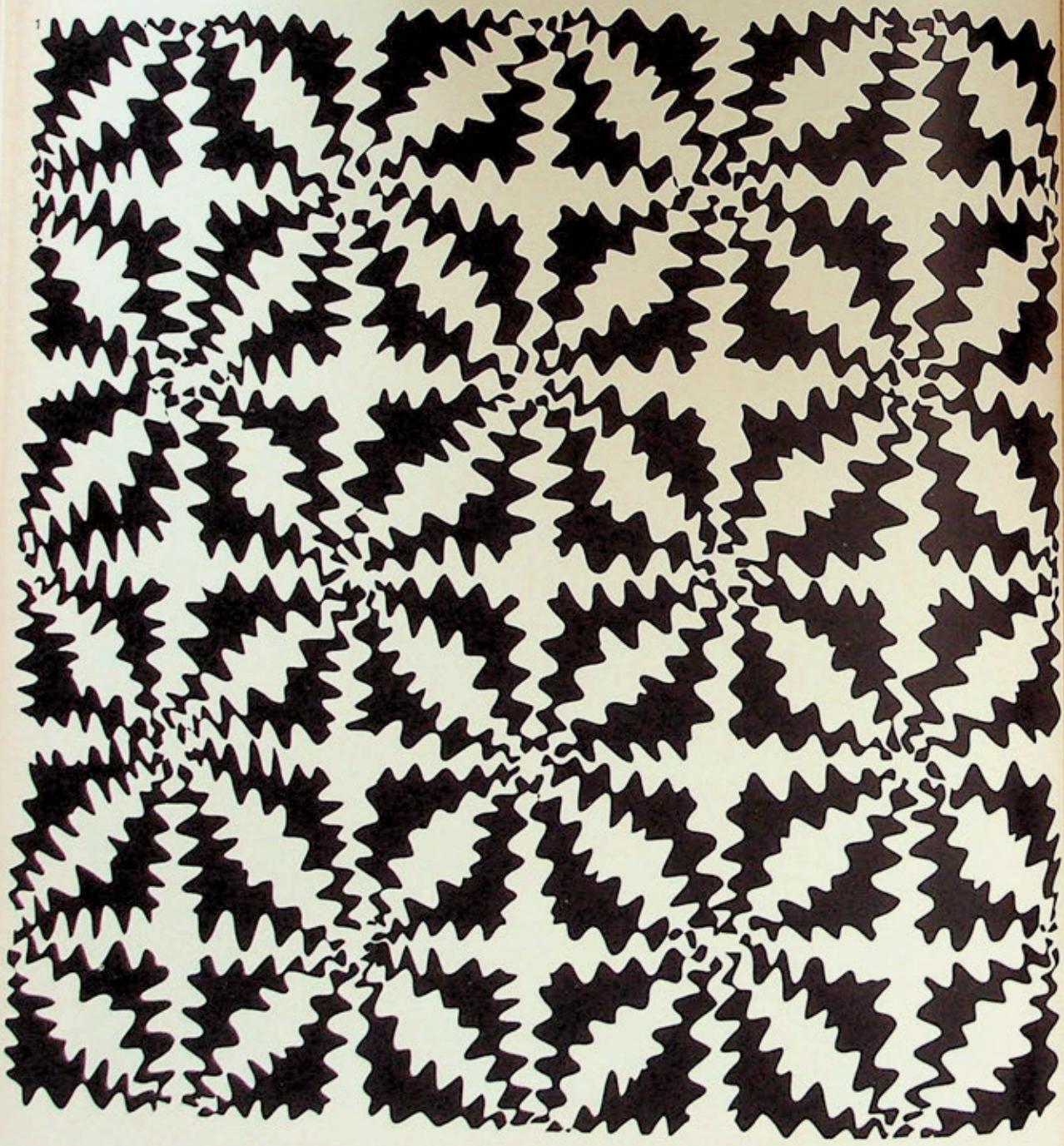
L'expressionnisme surréalisant, somme toute, s'est perpétué plus longtemps chez Dumouchel et Bellefleur. Mais là encore il s'est finalement changé en une forme beaucoup moins délirante que chez bien d'autres. Alfred Pellan avait enseigné à ses disciples un grand respect de Paul Klee. Dumouchel s'en servira pour évoluer vers un art qui s'appuie sur une poétique nouvelle où le mystère des monstres de son imagination l'amène, en passant près de Dubuffet au monde de James Guitet, et finalement, dans un nouveau réalisme qui se souvient de Cobra. Bellefleur débute de la même manière mais chez lui la lumière surréaliste persiste plus longtemps. Celle-ci cependant ne joue plus le rôle de la magie noire; elle invite plutôt à la découverte d'un univers en merveilleuse expansion. Chez Bellefleur, l'inconnu se fait aimable et n'annonce pas de déception. Bellefleur réalisera peut-être bientôt le paradoxe qui lui méritera le titre du Chardin de l'abstraction lyrique.

Jean McEwen, tachiste dès sa première exposition en 1951, a réaffirmé cette direction en 1955. De là il est vite passé aux matières les plus riches dans une série de « tapis veloutés » qui le situaient entre Rothko et Riopelle. Depuis deux ans des marges sont apparues plus nettement. Elles se métamorphosent parfois en de belles nappes de couleurs plates, distançant ou invitant à l'envol les longs rectangles découpés dans les ciels tachistes de son imagination colorée. Ainsi s'achève grâce à McEwen la première scène du dernier acte de la peinture surréaliste-expressionniste-tachiste à Montréal. L'irréconciliable est réconcillé! Le mythe de l'opposition irrémédiable entre le formel et l'informel, entre le chaud et le froid, entre Ingres et Delacroix perd ainsi de sa force.

Problème de générations

L'idée d'une séparation franche et nette entre deux générations d'artistes à Montréal apparait de plus en plus fausse. McEwen n'est pas le seul en cause. Fernand Leduc, dès 1956 se joignait à Molinari et Tousignant pour défendre l'esthétique néo-plasticienne après avoir rompu avec le milieu automatiste montréalais. Avec Molinari, Tousignant et d'autres, il représente le point de vue géométrique abstrait à l'Association des Artistes non-figuratifs de Montréal.

J. McEwen: « La folie conduit l'amour. » Dyptyque. 1967.



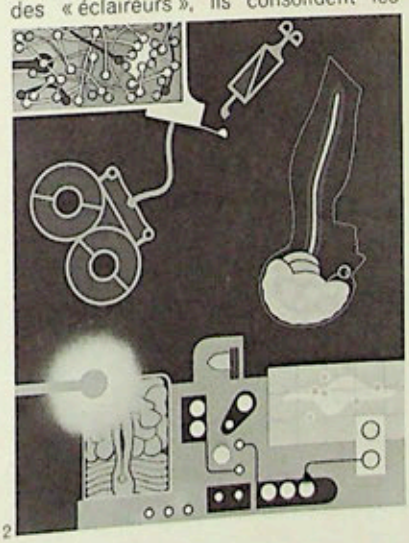
Guido Molinari a mis du temps à s'imposer dans le milieu canadien et pourtant il exposait dès 1956 des tableaux noir-blancs montrant déjà des prolongements sérieux de la plastique de Mondrian. Depuis quelques années il a développé des combinaisons colorées comparables aux inventions de la musique sérielle. Si les effets optiques frappent au premier abord, ils ne constituent pas l'essentiel de sa pensée. L'artiste voudrait plutôt que le spectateur prenne conscience du fait que l'image de l'espace tout entier de sa toile se réalise en deça du plan pictural, entre celui-ci et l'œil de l'observateur. Ceci semble si vrai que Molinari exécutait récemment, comme pour en mieux faire prendre conscience, des colonnes polychromes d'un mètre de haut, carrées à leur base ou en forme de minces boîtes plates permettant au spectateur de circuler parmi elles.

Yves Gaucher, tout aussi bien connu par ses gravures que par ses peintures, représentait le Canada à Venise l'été dernier. Il se rapproche de l'Américain Reinhard, un Reinhard qui aurait trouvé goût à la couleur la plus vive sans toutefois son talent particulier pour feutrer ses compositions.

Toujours parmi les artistes suivant la génération des aînés, il en est un qui ne cesse de nous surprendre et par la logique de son évolution et par les rapprochements possibles avec Pellan, Borduas et Bellefleur. Doué comme le premier en ce qui concerne son appétit pour la couleur et les grandes compositions, Jacques Hurtubise évolue vers une peinture gestuelle à la James Brooks. Il utilise par la suite les éclaboussures de la couleur à l'état liquide, un peu comme l'avait fait Léon Bellefleur. En 1965, soit à l'âge de vingt-huit ans, il assujettit ses inventions tachistes à de larges plans aux contours nettement définis; il multiplie le nombre des plans sur la verticale et répète ses motifs afin d'augmenter le dynamisme de l'espace. Enfin, tout récemment, et c'est par ces tableaux qu'il représentera le Canada à la IX• Biennale de São Paulo, il choisit un type d'organisation en réseaux imaginaires auxquels s'accrochent des idéogrammes répétés sans ressemblance identique, tout comme les motifs sur les mosquées arabes. Lorsque la vibration optique se joint à une parfaite équivalence du fond et du motif, toutes les images de son invention — taches, décharges électriques, algues-mirages, croix et rosaces, fleurs, feuilles et diamants — s'effacent devant l'omniprésence d'une respiration ou d'un roulement coloré. Rien d'autre peut-être que la trame lyrique de la couleur prise dans les mailles d'un filet d'une ampleur magnifique. Y a-t-il entre Hurtubise et Van Gogh une secrète parenté? le choc de ses tableaux n'évoque pas l'expressionnisme rageur. Il s'agit plutôt du feu grisou qu'entretient l'homme moderne par le simple fait de son activité spécifique dans le milieu qu'il s'est donné. La civilisation technologique de l'homme contemporain, Edmund Alleyn la souffre plus qu'il ne la vit. Il a tiré un feu d'artifice aux teintes graves de son premier lyrisme. Aujourd'hui son art de la «science fiction » s'agrémente d'humour noir pour éviter ainsi l'accusation tragique à la manière de James Ensor.

Les Indépendants

Ce bref tour d'horizon laisse de côté tous les artistes qui, tels Goodridge Roberts, John Lyman, Jean Dallaire, Jacques de Tonnancour et Jean-Paul Lemieux, ont contribué à l'art de leur temps sans avoir à faire d'abord la table rase. L'isolement l'hésitation ou la réserve n'engendrent pas nécessairement l'éclectisme académique, et il serait malséant d'ignorer ces artistes. Certains préfèrent les considérer comme ceux qui « marquent le pas ». Disons que, sans faire partie de l'équipe des « éclaireurs », ils consolident les



2

3

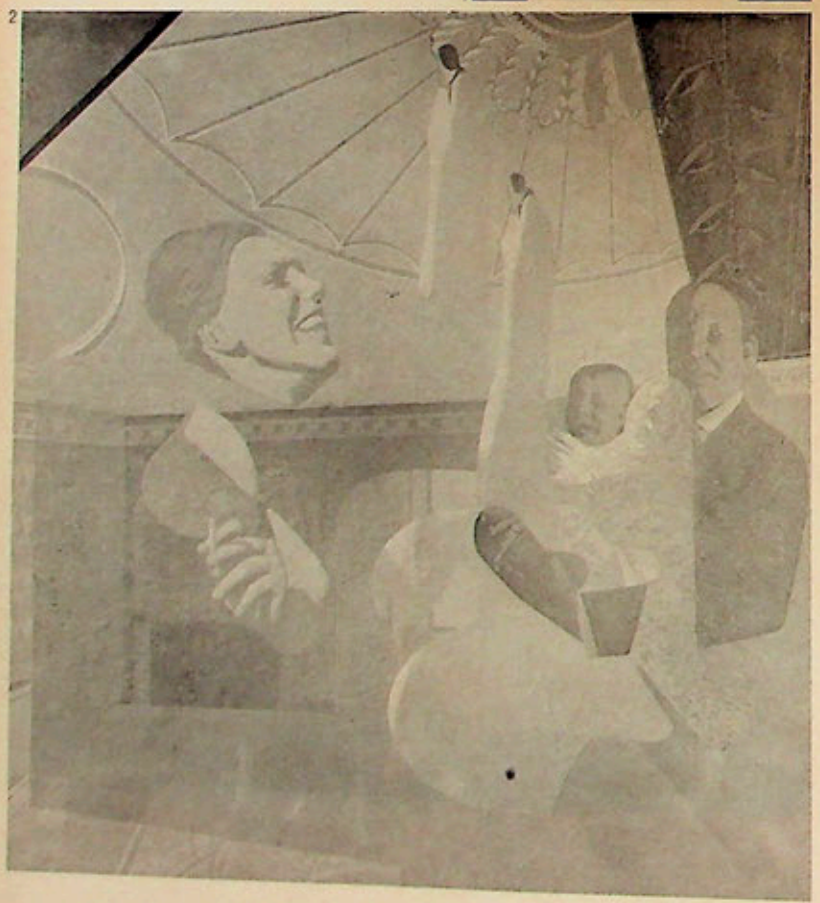
1 Jacques Hurtubise: « Marise. » Peinture acrylique sur toile. 203 × 203 cm. Collection de l'artiste.
2 Edmund Alleyn: « Icare. » 1966. Huile sur toile. 162 × 130 cm. Ottawa, Galerie Nationale du Canada.
3 Jack Bush: « Blue M. » 1966. 225,5 × 205 cm. Peinture acrylique sur toile. Collection M. David Mirvish, Toronto.

1 *J.-P. Lemieux: « La sœur blanche. » Collection Canadian Industries Ltd.*

2 *John Chambers: « Antoine and Miguel in the U.S.A. » 1952. Huile sur bois. 132,5 × 124,5 cm. Toronto, Art Gallery.*

3 *Riopelle photographié près de son atelier, à Vanves, à côté du « Lithocollage » (491,5 × 243 cm. 1967), réalisé en vue de la rétrospective de son œuvre qui aura lieu l'été prochain à Québec.*

1



2

positions. Ce qu'ils perdent en héroïsme, ils le gagnent en sagesse. En fait, il était bien normal que Jean-Paul Lemieux se sente légèrement hésitant lorsque, à l'âge de trente-six ans, soit au seuil de sa maturité, le retour de Pellan et l'agressivité de Borduas remettaient tout en question. Par ses horizons débalancés, par des plans en grisailles comme chez l'Italien Morandi, par sa naïve et triste ironie, Lemieux évoque les chavirements de l'âme des gens de son pays. Sa démarche évoque celle des expressionnistes belges tels Permeke et Tytgatt à l'époque des grandes remises en question parisiennes. Avec une rare franchise et tout en se sachant vulnérable, Lemieux se tient sur la réserve et laisse à d'autres le soin de refaire le monde.

Jacques de Tonnancour se sait un peintre de la dernière heure et son évolution, à peu de choses près, ressemble à celle du peintre français André Marchand. De Tonnancour a montré récemment sa mesure comme il lui arrive à intervalles réguliers, dans un large triptyque conçu pour le planétarium Molson de Montréal.

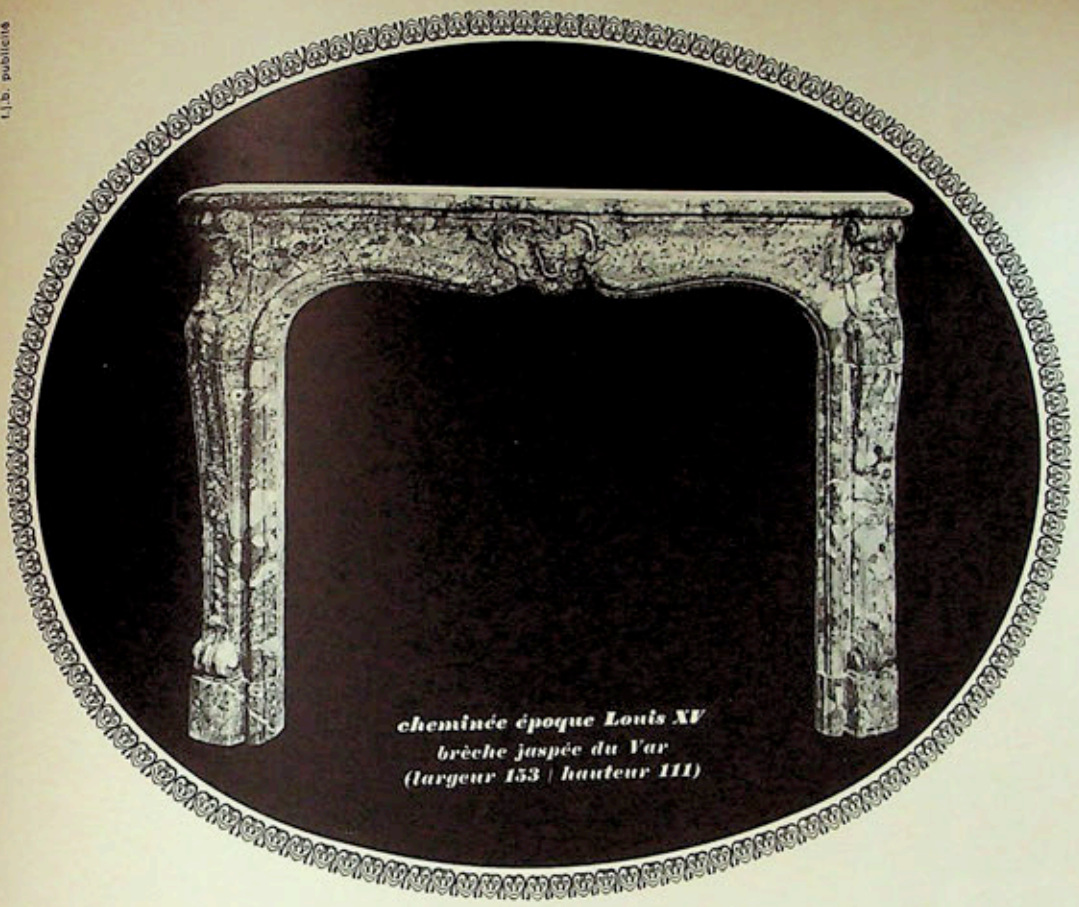
Le renouveau du Canada anglais

Nous abordons l'histoire récente de la peintre au Canada anglais avec un autre peintre indépendant. Dès 1950, Alex Colville, toujours sous le choc de la peinture de Seurat, exécutait des toiles d'une facture solide. D'un coloris peu frappant, elles attirèrent l'attention d'un groupe restreint d'amateurs. Les thèmes préférés de l'artiste ont pu paraître de l'ordre de la banalité et, tout comme Seurat, il mettait beaucoup de temps à réaliser. Aujourd'hui cependant, c'est une curieuse découverte qui attend le visiteur d'une rétrospective Colville. Que le terme « réalisme magique » convienne ou non, l'authenticité de cette peinture ne fait plus de doute. Colville sait choisir la pose de ses personnages, en comprendre la valeur dans l'ensemble d'une composition. Il sait arrêter le temps et dégager le monumental d'une situation. Son procédé réussit à merveille lorsqu'il ne force pas son imagination en faisant appel soit à une esthétique surréaliste, soit à celle d'un nouveau réalisme social d'extrême droite auxquelles il n'appartient pas vraiment.

A partir des années cinquante, la société canadienne anglaise cherche des valeurs vraiment neuves en peinture. Au cours des années vingt, un groupe d'artistes torontois bataillait ferme pour briser avec la peinture ancienne. On leur reproche aujourd'hui, avec raison, d'avoir négligé l'invention plastique. La volonté mise à décrire tous les sites d'un (Suite page 49)

DELAROIÈRE,
LECLERCQ &
DUBLY
Fabricant spécialisé du velours
marque déposée
dralon
fibre acrylique
D. L. D. 2, rue d'Aboukir 488 76-30, Paris
Velours EMBERLINE

l.j.b. publicité



cheminée époque Louis XV
brèche jaspée du Var
(largeur 153 | hauteur 111)

POUYET

DEPUIS 1887

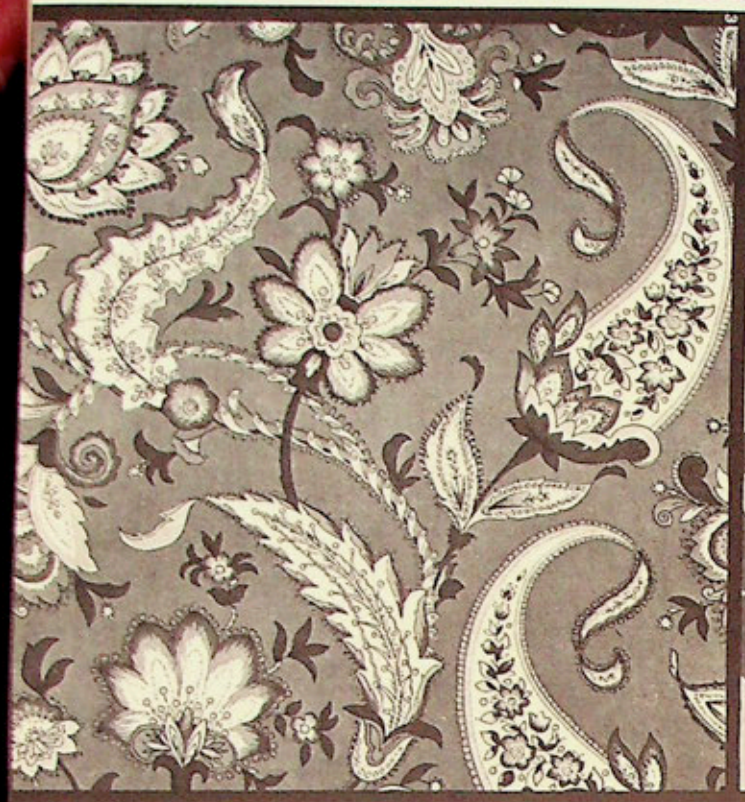
96 RUE SAINT DOMINIQUE PARIS
TÉL. 705.48.21

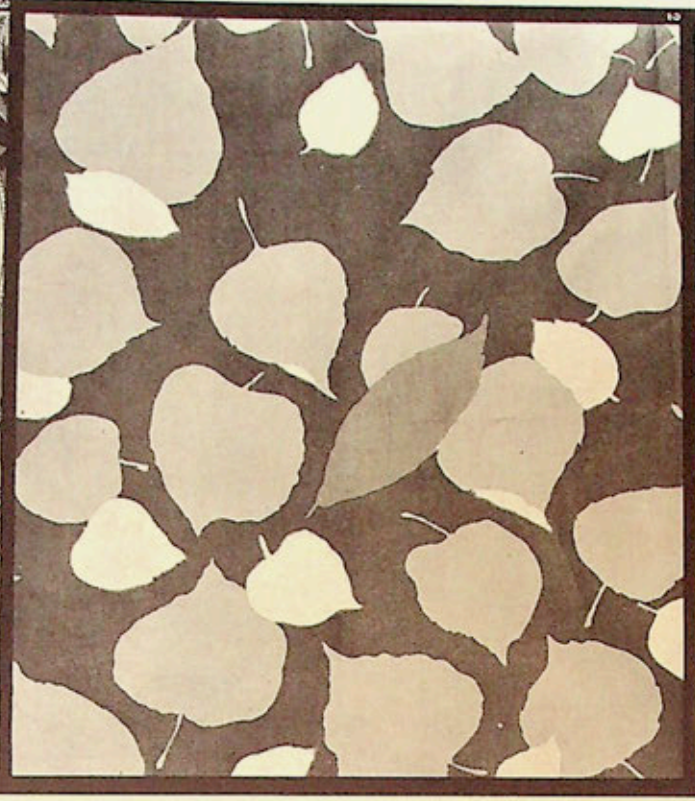
CHEMINÉES ANCIENNES ET DE STYLE

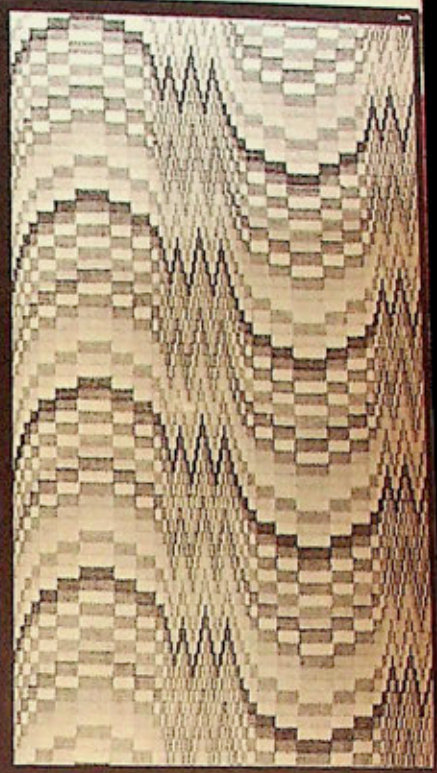
RESTAURATION DE MARBRES ANCIENS

COLLECTION DE PLAQUES ET INTÉRIEURS EN FONTE ORNÉE

NOUVEAUX TISSUS D'AMEUBLEMENT

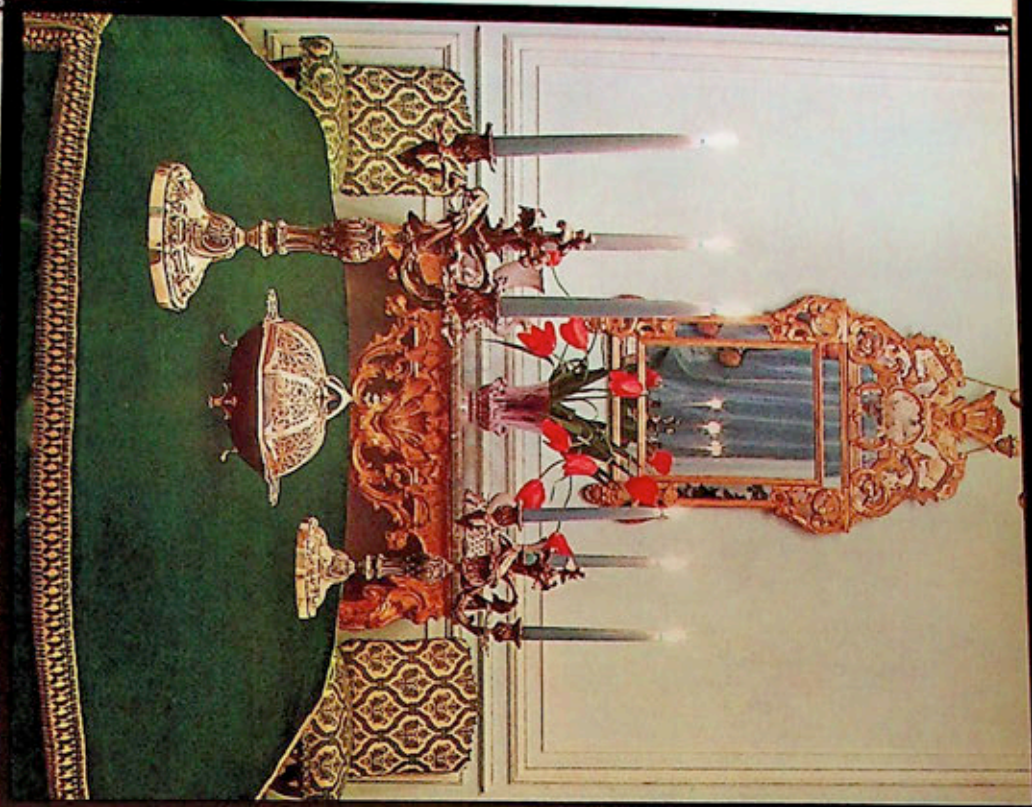




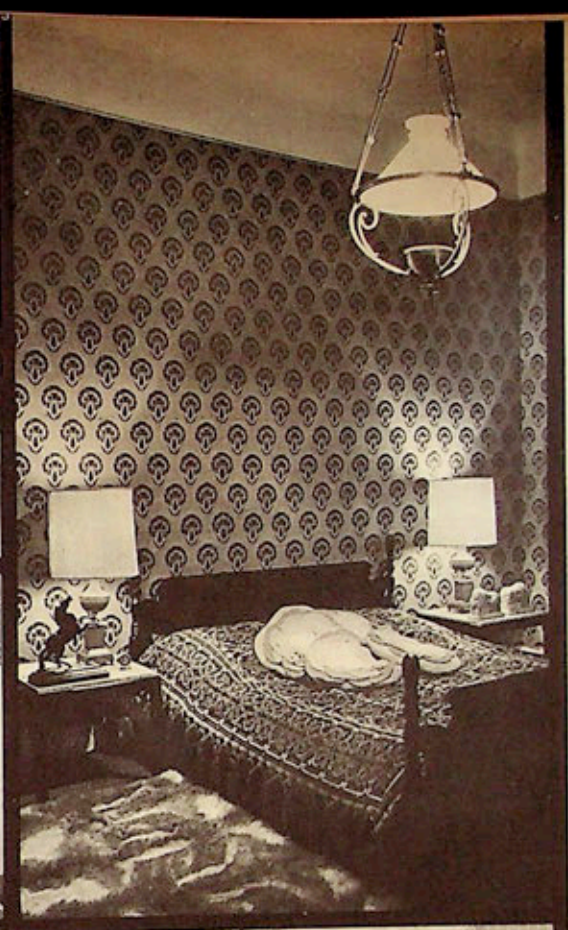


Toile de lin imprimée en plusieurs tons de rouge et de vert dégradés (Brunelli). **2** *Percale imprimée « Vent dans les feuilles », ocre et jaune sur fond vert olive (Paule Marot).* **3** *Percale à motifs cachemire jaune, blanc, bleu clair et vert olive sur fond bleu (Victor Coates).* **4** *Filicolène (mélange de lin, coton, laine et fibrane) imprimé de fleurs stylisées. Existe en différents coloris (Descheemaeker).* **5** *Toile grège à motif piqué (Lauer).* **6** *Toile satin semé de petites fleurs sur fond marine, rouge, jaune ou vert amande (Boussac).* **7** *« Vincennes ». Les rinceaux de fleurs et de feuillage vert olive se détachent sur le fond rouge. (Chotard).* **8** *Toile de lin damassée blanche et bleue (Tessitura di Rovezzano).*

5
8



1 *Dans cette salle à manger installée par Madame Nounez (Didier Aaron), la table est recouverte de panne verte (velours mohair couché. Delaroière) garnie de passementerie (Louvet). Les chaises « ployantes », tendues de damas (« Cheverny » de Lauer) sont exécutées d'après un modèle Régence en trompe-l'œil de bois de rose (Didier Aaron). Lustre en bronze Louis XIV (Baguès). Au fond, une table à gibier Régence sous un miroir fin XVIII^e^.* **2** *Sur une nappe en dentelle Tergal de Dognin (à La Ville du Puy), un rhinocéros formant cache-pot (Michel Pignères). Argenterie de Puyforcat. Cristallerie de Saint-Louis. Au fond, une lampe en acier, avec abat-jour de tôle peinte (Charles). Les murs sont tendus d'une toile « Compagnie des Indes » (Dumas). Tapis haute laine de Beni Khiar (Maison de la Tunisie).* **3** *Salle de billard réalisée par Madame Nounez (Didier Aaron). Sur les murs, au-dessus d'un lambris d'acajou, une toile de coton imprimée « Marly » (Importation Brunschwig chez Ed. Petit). Armoires anglaises XIX^e^. Fauteuils anglais XIX^e^. Les accoudoirs sont ornés de lévriers d'argent (Raoul Guiraud). Lustre de billard, jardinière et bar de Devoluy.* **4** *Réalisé par Prud'homme Béné, ce décor associe un velours imprimé (« Caravane », de Larsen) au-dessus de la cheminée, avec un papier japonais (Nobilis) qui garnit le mur derrière les étagères pour mettre en valeur une collection de pierres dures (Michel Cachou). Le fauteuil est tendu d'un tissu de laine « Point de Hongrie » (Roger Frey). Bougeoir hollandais. Au premier plan, sur la table en résine renforcée blanche, une lampe « Erse » en opaline verte (Editées par Artemide. Diffusées par Claude Perras).* **5** *Sur les murs de cette chambre à coucher (Décor de Pagnier, Galerie Péquignot), une toile de jute imprimée au pochoir (« Nizam » de Manuel Canovas). Lit américain en chêne couvert d'un canevas italien. Lustre « Firenze », en bronze argenté avec globe de Rhodoïd.* **6** *Une autre réalisation de M. Pagnier (Galerie Péquignot) : près d'une table basse laquée blanc à piétement de bronze argenté (modèle de Gérard Mille), canapé recouvert d'un tissu fibrane rouge « Maharadjah » (Manuel Canovas). Tapis de laine « Folie » (France Tapis). Lampe « Firenze » en bronze argentée sous un globe d'opaline. Sur les murs, des stores en lamelles de bois (Balauff). Rideaux en dralon façon soie à l'arraché (Tisca).*



Les princes-pêcheurs de l'Ouest

Suite de la page 19

Cette proportion de 6,66 se retrouve plus tard dans la plupart des figures ovoïdes non contraintes, qu'elles indiquent une face, une jointure ou un œil: ce serait presque une règle d'or. Surgeon Roblet donne ensuite des précisions sur les couleurs qui, elles non plus, n'ont guère changé; « un rouge sombre, un vert-pomme et du noir entraient en composition avec la couleur naturelle du bois avec assez d'habileté pour produire à distance un effet agréable. »

Si les relations nouées de bonne heure avec les Blancs ont d'abord contribué à enrichir les indigènes grâce au commerce des fourrures et des produits de la pêche, si elles leur ont fourni des outils de fer et des couleurs plus franches et plus solides, permettant ainsi à l'art traditionnel de prendre un essor spectaculaire qui s'est accusé et soutenu jusqu'à la fin du XIX* siècle, il n'en demeure pas moins assuré que cet art a su conserver les principes et les conventions qui le régissaient sans doute depuis des siècles — et ne s'en est écarté qu'au moment de sa décadence. Est-ce à ces règles strictes qu'il a dû sa remarquable homogénéité, sa puissance expressive, et aussi sa finesse et sa réelle et paradoxale liberté? Ou ces règles n'étaient-elles que l'expression, plus condensée que codifiée, d'un « génie » porté à la vision? Il serait présomptueux d'en trancher, les règles et le génie ayant, de nos jours simultanément disparu.

Avant que d'aborder l'examen des principes probables de l'art de la Côte Nord-Ouest, il n'est pas inutile de rendre un compte sommaire des objets, des thèmes et des techniques qui le caractérisent. Les objets d'art de la Côte Nord-Ouest peuvent être classés en trois catégories:

Les objets sacrés ou magiques: ce sont les masques, les hochets, les amulettes, tout ce qui cautionne ou appelle la présence des Esprits;

Les objets de prestige: on y rangera les peintures des frontons et des cloisons intérieures, les piliers et les mâts totémiques sculptés et peints aux armes du propriétaire, les couvertures et, bien entendu, les « cuivres » qu'on achetait, donnait ou brisait dans les potlatch.

Enfin les objets d'usage: canoës, coffres, boîtes, coupes et plats, cuillers, vanneries tous profusément décorés.

Cette classification n'a rien de rigide: les objets d'usage étaient eux aussi, ornés aux armes de leur possesseur et distribués dans les « joutes »; les couvertures se portaient, à l'instar des cottes d'armes; en outre, toute l'ornementation était inspirée des mêmes thèmes mythiques, l'héraldique et le rituel étant, à ce niveau, confondus.

Le matériau essentiel était le bois et plus singulièrement celui du cèdre rouge, que sa structure ligneuse rendait facile à débiter en planches par l'action alternée du feu et de l'eau. Ses fibres et ses racines, soigneusement préparées, étaient utilisées en vannerie ou pour faire des ligatures; mêlées à la laine du mouton sauvage, elles entraient dans le tissage des célèbres couvertures, confectionnées par les femmes Chilkat et si prisées qu'elles tenaient lieu de monnaie.

Les Indiens travaillaient et sculptaient également l'os et l'ivoire de baleine, et aussi les longues cornes du mouton sauvage, préalablement amollies dans l'eau bouillante, puis mises en forme de cuillers et décorées; ils s'attaquaient plus rarement à la pierre mais, parmi d'autres objets, un admirable masque Tsimshian en roche dure, recueilli par le Musée de l'Homme, à Paris, montre à quelle maîtrise ils pouvaient atteindre dans le traitement de ce matériau inhabituel. Au contact des Blancs, ils ont appliqué la même virtuosité dans la fonte et dans la ciselure de parures d'argent. Enfin pour la vente aux touristes, les Haïda ont très tôt confectionné, en argilite noire, sorte de schiste tendre et facile à polir, divers objets de curiosité et notamment des fourneaux de pipes à personnages d'une facture très libre mais vigoureuse, et des « maquettes » de mâts totémiques.

Il faut aussi mentionner, parmi les matériaux caractéristiques de cet art, la nacre de l'abalone — une espèce d'ormeau — à laquelle tant de sculptures doivent leur regard trouble et irisé. Au premier examen, les thèmes artistiques et les factures offrent une extrême diversité. On remarque des visages d'un réalisme incontestable: les uns littéraux, ou d'une sobriété toute classique, voire idéalisante (voir p. 13, fig. 2), les autres empreints d'un expressionnisme violent. Simultanément, dans nombre d'objets, la stylisation paraît confiner à l'abstraction. Il ne faudrait pas conclure de là, comme d'aucuns l'ont fait, que cet art est déchiré par quelque contradiction interne et n'est qu'un ramassis d'expressions disparates: de la reproduction à l'hiéroglyphe nulle césure n'apparaît: le portrait lui-même reçoit toujours du concept principiel quelque marque singulière — telle que le contour des yeux ou des sourcils (p. 13, fig. 3), voire l'angulation observée dans le rendu des chairs et de l'ossature — et l'hiéroglyphe le plus concis retient aussi quelque chose de la nature (v. p. 11, fig. 4).

Il faut en outre observer qu'en règle générale, les œuvres les plus réalistes sont des masques humains. A cette exception près, la plupart des figurations sculptées ou peintes font référence à un ensemble d'êtres fabuleux en relation avec le monde des Esprits. Ces derniers, en effet, participent de la double nature humaine et animale et leurs avatars légendaires revêtent l'un ou l'autre aspect. Cette ambiguïté s'exprime de façon saisissante dans les masques à transformation des Kwakiutl: un jeu de cordons permet au danseur — au hiérophanthe — d'ouvrir en deux ou en quatre la face bestiale qu'il arborait, révélant ainsi brusquement le masque « humanoïde » sous-jacent.

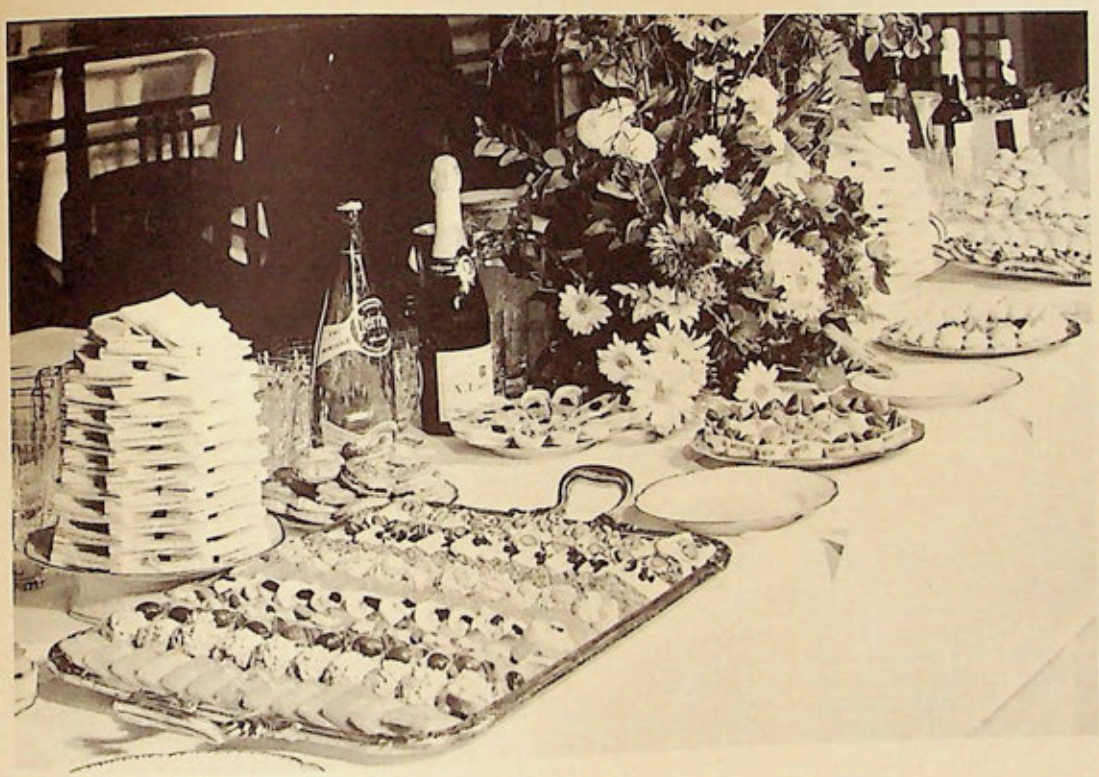
A cette duplicité des apparences — qui veut faire l'ange fait la bête, et réciproquement, mais il faut faire l'un et l'autre — peut être rapporté le caractère hybride de la plupart des œuvres sculptées ou peintes. Le visage, si distordu soit-il, y garde toujours un caractère humain: l'hypostase bestiale est suggérée au moyen de détails conventionnels, dont Boas a donné une analyse quasi exhaustive. C'est ainsi que, sauf les poissons que signalent des ouïes et des nageoires dont le dessin et l'emplacement nous apparaissent souvent comme arbitraires, les animaux, quels qu'ils soient, se distinguent par leurs oreilles droites, dressées de part et d'autre du front. Un détail renseigne le spectateur averti sur l'espèce en cause: deux grandes incisives pour le castor; une double rangée de dents pointues et la langue tirée pour l'ours (attention! faute d'oreilles ce pourrait être l'épaulard, et l'invraisemblable bonnet ne serait autre alors que sa nageoire dorsale!). La face humaine du faucon se prolonge par un bec courbé au point de toucher le menton ou les dents; un bec moins incurvé connote l'aigle; droit, il suffit à identifier le corbeau.

C'est dans l'art à deux dimensions, qui comprend la peinture et les légers bas-reliefs, que ces conventions en s'affirmant et en se subtilisant à l'extrême, rendent le déchiffrement malaisé. Au temps où la Côte Nord-Ouest produisait encore des artistes parfaitement informés des principes de leur art, ceux-ci hésitaient souvent dans l'identification d'un « motif » qui n'était pas de leur main. Une règle, toujours respectée, consistant à utiliser la totalité de l'espace à décorer — que ce soit un fronton, le côté d'un coffre, ou la coiffe d'un chapeau — conduisait en effet l'artiste à infliger à son « modèle » une distorsion de prime abord déroutante. Selon le cas, il l'élargissait sans mesure, le désarticulait pour en distribuer harmonieusement les éléments essentiels, ou le fendait de telle sorte que les deux profils affrontés tinssent dans le même cadre. En outre, certains éléments ovoïdes tels les orbites, ou les jointures, pouvaient être traités

(Suite en page 48)

POUR RECEVOIR VOS AMIS
et fêter tous les événements heureux
de votre vie

BOISSIER



Pour vos dîners
cocktails
baptêmes
desserts
soirées
glaces
lunchs de mariage

BOISSIER
Paris confiseur de Paris

Siège social : 7, Bd. des Capucines (2e)
Direction : 66, rue Nicolo (16e)
PARIS

Tél. : TRO. 24-43
POI. 38-96
ELY. 66-07
OPE. 69-06

eux-mêmes comme autant de faces secondaires: il s'agissait d'un seul être, mais il en sortait, jusqu'à l'occulter, une profusion de têtes elles-mêmes pourvues d'yeux et de dents (voir p. 17, fig. 2). On doit à Bill Holm une étude définitive sur ces aspects. Il insiste sur le fait que les détails anatomiques essentiels recevaient une forme conventionnelle, toujours la même ou peu s'en faut, et à telle enseigne que nombre d'entre eux pouvaient être esquissés à partir de « patrons » d'écorce. Ainsi en allait-il des yeux — dont le contour caractéristique frappe les moins avertis — des sourcils, des narines, des oreilles, des griffes et des jointures. Bill Holm a poussé son analyse jusqu'à l'ordre d'exécution: les grandes lignes étaient d'abord mises en place au moyen d'un large contour — noir le plus souvent — qui s'élargissait ou s'effilait, selon qu'il était requis, en pleins massifs ou en extrêmes déliés, mais ne présentait normalement aucune discontinuité. Les formes secondaires étaient ensuite tracées en rouge. Le bleu-vert était réservé à certains détails, mais son emploi était pour ainsi dire facultatif: il rehaussait, à l'occasion, le fond; il était lui-même un fond.

Ces conventions sous-tendent aussi l'art en ronde-bosse qui se laisse souvent réduire à un bas-relief « poussé ». Mais leur règne y est moins absolu. L'esprit réaliste prévaut souvent. On a vu que dans certains masques, ce réalisme est quasi total, bien que la couleur s'y affranchisse souvent de la forme qu'elle « traverse », à la façon des peintures faciales usitées par les danseurs et les néophytes. Ceci toutefois ne se vérifie pas chez les Kwakiutl: la couleur, renforcée de blanc et de jaune, épouse et accuse violemment les reliefs. Chez ce même peuple, les mâts totémiques s'ornent d'appendices réalistes de grande taille tels que becs, oreilles et ailes qui, s'ils renforcent le pittoresque et le dramatique du monument, ne le préservent pas toujours d'une certaine vulgarité.

Ces remarques induisent à quelque réflexion sur ce qui, dans l'ensemble fortement caractérisé des arts de la Côte Nord-Ouest, peut permettre de distinguer les styles propres à chacune des tribus qui les ont illustrés. Toute classification à cet égard demeure assez floue car, le plus souvent, elle repose moins sur des caractères réellement distinctifs que sur des nuances dont l'appréciation est, en fin de compte, subjective. La difficulté s'accroît du fait, déjà signalé, que les objets d'usage ou de prestige distribués dans les potlatch, voyageaient interminablement et, parvenus à destination, influencaient les artistes locaux.

Ces réserves faites, il semble possible de définir un centre créateur correspondant aux régions habitées par les Haïda et les Tsimshian auxquels on peut associer une partie des Tlingit du sud. Ce centre comprendrait ainsi les îles de la Reine Charlotte et du Prince de Galles, ainsi que la côte qui leur fait face et, vers l'intérieur les vallées des rivières Nass et Skeena. Là se seraient élaborées ces conventions d'apparence rigide auxquelles est liée la force expressive de l'art de la Côte Nord-Ouest. Là furent également produits les masques les plus subtils où, du front aux mâchoires, les passages du relief aux creux sont si savamment conduits et ménagés, et les couleurs appliquées avec une telle discrétion, un tel sens de la profondeur, que ces œuvres atteignent d'emblée au niveau des plus hautes époques de l'histoire de l'art. Elles échappent entièrement à la froideur du stéréotype et à la grimace qui discrédite, aux yeux de certains, les productions des régions voisines.

Dans cette aire limitée, dans ce foyer « classique », de subtiles différences se laissent du reste deviner. Si l'art des Tsimshian tend à moduler les formes en finesse, celui, si voisin, des Haïda paraît plus enclin à les affirmer en accusant les angles expressifs.

Cette tension dramatique va s'accroître jusqu'à l'outrance chez les Kwakiutl du sud. Ceux-ci tiennent, dans cette culture homogène, le poste avancé de l'expression hétérodoxe et forcenée: rien n'est pour eux trop chargé, trop encorné, trop peinturluré. Les effets de théâtre des masques à transformation; l'interminable bec des oiseaux mangeurs de crânes (voir p. 19, fig. 3); l'abondante denture des loups, des requins et des monstres marins, tels sont chez eux quelques-uns des ressorts emphatiques de l'émotion. Ce sont ces mêmes Kwakiutl qui, dans le potlatch, ont privilégié la pure consumation par le feu ou l'abandon à la mer, par rapport au don réciproque: on n'échangeait plus que des destructions fameuses; il y fallait toutes les couleurs du prisme. Aussi ne doit-on pas s'étonner si les masques de ces tribus sont rehaussés des teintes les plus criardes que pouvait fournir l'industrie: le rouge de sang, le vert jardin, le bleu de cobalt, le cadmium, que rythment puissamment les noirs et les blancs. Nous sommes au delà du « goût » — en plein rêve — dans un univers fantastique où le drame ne semble jamais dénoué, dans un art de l'effet et de l'excès, pleinement baroque, dont les moyens de communication sont ceux de l'effraction, du viol, et de l'extase horrifiée (voir p. 13, fig. 3).

Voisins des Kwakiutl, mais plus subtils et, en un sens, peut-être, plus profonds, les Bella-Coola n'ont guère ajouté que le bleu, mais un bleu radieux, aux couleurs traditionnelles. Avec les Nookta de l'île Vancouver et les Salish, on rencontre un art qui, s'il garde encore certains traits de la culture-mère — ou surimposée — n'en témoigne pas moins, dans son dépouillement géométrique, dans son dédain du « fini », d'une extrême originalité. C'est ici que l'empire Haïda-Tsimshian atteint les limites de son influence.

Vers le nord, en revanche, il l'impose jusqu'aux confins du monde Eskimo. Il est malaisé de distinguer à coup sûr une œuvre Tlingit d'une œuvre Haïda. Toutefois ces peuples nordiques paraissent, eux aussi, avoir davantage sacrifié à un expressionnisme à la fois réaliste et grimaçant, bien qu'on y trouve des objets décorés dans le style classique le plus pur.

Cette civilisation si proche de nous dans le temps qu'elle a pu être étudiée de près par de nombreux voyageurs et ethnologues jusqu'au début de notre siècle, est aujourd'hui aussi morte que celles du Pacifique.

On a vu quel essor le commerce avec les Blancs et, corrélativement, l'introduction d'outils plus efficaces, ont pu lui donner durant le siècle dernier. Cette éphémère prospérité se mesure au nombre et à la hauteur, également croissants, des mâts totémiques, dressés dans le moindre village (voir p. 15, fig. 3).

L'orgueil des familles titrées et surtitrées est alors à son comble. Mais, ravagées par les besoins d'un commerce dévorant, les bêtes à fourrure et le poisson se font rares. L'alcool, les armes à feu et les maladies européennes, auxiliaires de toute colonisation bien conduite s'introduisent. Pis encore: des missionnaires, outrés du gaspillage de richesses perpétré dans les potlatch, parviennent à obtenir du gouvernement l'interdiction de ces cérémonies. C'est dès lors comme si quelque ressort secret avait été brisé: un esprit d'abandon s'empare progressivement des communautés. Elles n'avaient jamais été bien nombreuses: quelques centaines de milliers d'âmes pour l'ensemble de la côte! Désormais la mort démographique menace. Les survivants s'emploient, de loin en loin, dans les conserveries de poisson établies près des ports. Au travail ou oisifs, une sorte d'hébétude les accable. Les moins défavorisés acquièrent de vieilles voitures: de quoi aller jusqu'au drugstore de Wrangell, devant lequel se dressent encore, au nom de la couleur locale, des mâts taillés à la grosse et rudement peints.

Car les artistes eux aussi ont oublié les principes de leur art: ils imitent gauchement, à l'intention des touristes, des œuvres anciennes dont le sens et la structure leur échappent. Si d'aventure quelque artiste Haïda travaille encore de nos jours dans l'esprit de la tradition, c'est, au témoignage de Bill Holm, pour l'avoir lui-même retrouvée au prix d'une recherche quasi archéologique. Coupé de la vie à laquelle cet art donnait un sens, il n'est donc, au mieux qu'un pasticheur émouvant — et élégant.

Retenons pour conclure ce dernier terme. Lorsqu'on évoque l'art de la Côte Nord-Ouest, l'esprit, occupé de prunelles dilatées et fixes, de babines retroussées

Jeune peinture au Canada

Suite de la page 38

vaste et plus ou moins sauvage pays les a véritablement éloignés de l'esprit de recherche. Dès 1934, il est vrai, Jock Macdonald et par la suite Lawren Harris ont pris conscience de la possibilité d'un langage abstrait, mais l'aventure est demeurée à ce moment-là de l'ordre des amourettes.

Peu après l'avènement de la peinture gestuelle new-yorkaise, Jock Macdonald (1897-1962), alors professeur à l'Ontario College of Art, invite ses meilleurs élèves et amis à réfléchir sur la nature de l'acte créateur. Il cite en exemple également Borduas et ses disciples. En 1954, il fonde le « Groupe des Onze ». D'une façon globale, le surréalisme abstrait caractérise l'esprit des travaux du groupe. Macdonald, dont les premiers essais abstraits s'inspiraient surtout de Kupka et de Kandinski, se laisse influencer par les idées du « spirituel dans l'art ». William Ronald s'inspirera de de Kooning pour passer à une dialectique de formes baroques porteuses de larges espaces enlevants. Harold Town, expressionniste de verve piaffante à la manière du peintre anglais Alan Davie, a gardé un profond respect pour les travaux du « Groupe des Sept » des années vingt. Il se considère comme leur héritier. Cependant il s'intéresse plutôt au paysage urbain. Sa peinture évoque bien souvent, sous une forme abstraite qui se souvient de l'art nouveau, l'anatomie du corps de la cité moderne.

Son collègue Jack Bush, de quinze ans son aîné, a d'abord peint dans le style du « Groupe des Sept ». Converti à « l'action painting », il poursuit un temps la nouvelle aventure, pour faire « tabula rasa » quelques années plus tard. En 1957, il se libère de toute attache expressionniste pour s'en tenir à l'évocation pure et simple de trois ou quatre plans colorés à la façon de Barnett Newmann. Le romantisme d'une longue tradition paysagiste canadienne trouve son chemin jusqu'à la peinture de Jack Bush qui, de toute évidence, ne s'intéresse qu'aux espaces les plus vastes, romantisme tempéré par une organisation rationnelle du tableau. Chaque bande de couleur parallèle à la base ou bien enfonçant le plan pictural sur l'oblique, se présente comme la marge d'un large voile absorbant la lumière soit d'un orient, soit d'un occident lointain. Ici et là, des flous délicats, quelques minces filets tachetés, impriment aux surfaces un léger tremblement. Cette peinture tire son lyrisme des secrets de sa couleur et de ses larges espaces.

Ce passage de la peinture lyrique à une zone merveilleusement tempérée se présente au Canada comme un phénomène national. Il ne faudrait pas s'en offusquer cependant et voir l'image du changeant caméléon en chacun des artistes concernés. Sauf en Colombie Britannique où B.C. Binning exécutait dès 1950 une peinture influencée de Ben Nicholson, l'art concret et l'abstraction géométrique ont mis du temps à gagner des adeptes. L'influence américaine « hard edge » n'a évidemment pas nui, non plus que l'usage des peintures acryliques qui se prêtent bien aux tons plats. Comme on peut s'en rendre compte facilement, l'opération ne s'est pas effectuée sous forme de brusques virements. Un artiste de souche surréaliste genre Graham Sutherland, Jack Shadbolt, hésite depuis plusieurs années entre les deux tendances, mêle constamment la première à la deuxième. Et même si Roy Kiyooka fait un virage à la manière Sugai en 1964, la validité de sa peinture reste hors de tout doute. Kenneth Lochhead a su lui aussi assimiler intelligemment l'influence des artistes américains Barnett Newmann, Will Barnett, John Ferren, Jules Olitski, invités aux séminaires du Lac Emma de l'Université de la Saskatchewan.

Les artistes canadiens dont il a été question jusqu'ici, sauf Jacques Hurtubise, Guido Molinari et Edmund Alleyn, ont dépassé la maturité de leur quarante ans d'âge d'homme. Il n'est point fait mention de ceux qui ont freiné leur course pour une raison ou pour une autre; il n'est pas dit cependant que leurs œuvres à venir ne forceront pas bientôt critiques et historiens d'art à leur rendre hommage. Des artistes tels Marcelle Ferron, Ronald Bloore, Charles Gagnon, Lise Gervais, Tony Urquhart, John Chambers ont déjà contribué grandement à la vie de la peinture canadienne, mais il serait difficile de définir leur position présentement dans un court article. Des raisons semblables invitent à de simples mentions pour Greg Curnoe et Michael Snow.

Enfin, au Canada plus qu'ailleurs peut-être, à cause de vastes programmes de construction et de travaux publics ici et là, les peintres participent au travail des architectes. La naissance de nouvelles formes d'art fait penser à une transformation surprenante du rôle de l'artiste peintre. Quoi qu'il en soit, il est maintenant enfin possible d'affirmer qu'au Canada il n'y a pas que des peintres, on y trouve des écoles. Certaines lignes de pensée plastique ont pris naissance il y a plus de vingt-cinq ans, elles se sont développées au point de s'opposer, elles ont emprunté les unes des autres, elles ont inspiré les arts décoratifs, elles fournissent aujourd'hui une contribution valable à l'histoire de l'art tout en constituant la base indéniable sur laquelle les plus jeunes sont appelés à construire.

---

sur une denture meurtrière, d'oreilles fauves aux aguets, de becs plus que rapaces, tend à valoriser, au dépens de toute autre, l'impression d'une puissance redoutable: Univers bestial, chargé de force magique, hostile ou narquois et tel que pourraient le disposer des hiérarques voués à un tantrisme à ce point accompli que la démesure sexuelle — ou si l'on préfère, la Libido, le Ça — pleinement maîtrisée et intériorisée, s'imposerait de façon écrasante, sans avoir à se manifester « comme telle ». Et sans doute cette amplification romantique est-elle en partie fondée. Mais elle doit être nuancée d'importance: le décor et la structure de la plupart des œuvres qui nous sont parvenues témoignent d'un délié si fin, si nerveux, si constamment heureux, que ce qui se dégage alors des conventions agressives de cet art, c'est avant tout son aisance, sa grâce, sa noblesse, en un mot: la fraîcheur de sa vie.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe pas d'ouvrage français ou traduit en français, qui traite exclusivement des Indiens de la Côte Nord-Est. On pourra consulter: Paul Radin: « Histoire de la Civilisation Indienne ». Traduction Eva Metraux. Payot, 1953. Frédérick J. Dockstader: « L'Art des Indiens d'Amérique du Nord ». Traduction Elisabeth Gvertik. Fernand Hazan, 1962. Franz Boas: « The Social Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indians ». Vsnn. Ar. 1895. Marius Barbeau: « Totem Poles ». National Museum of Canada. Ottawa, 1850. Bill Holm: « Northwest Coast Indian Art: an analysis of form ». University of Washington Press, 1965. Enfin, le Musée de l'Homme, à Paris comprend une salle réservée à la Côte Nord-Ouest.

Kane et Krieghoff

Suite de la page 23

des canots, découpant les corps nus des Indiens sur l'eau noire et l'obscurité des bois. Il décrit les scènes qui l'ont frappé et dont il saura plus tard rendre l'atmosphère dans les toiles qu'il peindra d'après ses croquis de voyage: « La soirée était très belle et dès que nous eûmes dressé nos tentes, nous reçûmes la visite de quelques Indiens. Comme j'avais du temps, j'ai dessiné le camp. Nos visiteurs, le courant clair reflétant le ciel brillant si particulier à l'Amérique du Nord, les rochers de granit, avec, à l'arrière-plan, le riche feuillage des bois, les allées et venues des Indiens et des voyageurs composaient un sujet très plaisant. » Un jour, il manque de s'égarer au « Portage des hommes perdus » qui doit son nom à la disparition de plusieurs voyageurs en cet endroit. Lui-même n'est retrouvé par ses compagnons que grâce aux coups de revolver qu'il tire en l'air. Ailleurs, les chiens affamés dévorent ses provisions; l'un d'eux avale même sa bougie toute allumée et semble prêt à l'avaler lui-même. Kane le tue puis s'engage dans de longs palabres avec les propriétaires de la bête pour évaluer le montant de l'indemnité, déduction faite du prix des provisions mangées par le chien. Kane participe aussi à la poursuite des trafiquants d'alcool, dont la vente aux Indiens est rigoureusement interdite. Il fait le portrait des chefs, Oscosh, « Le Brave des Braves », Mack-e-tick-enaw, « L'Aigle Noir », Shawanossoway, « Celui dont le visage est tourné vers l'Ouest », ou d'une belle Indienne, Awh-mid-way, « dont les pas sont une musique ». L'un d'entre eux oblige Kane à détruire le dessin qu'il a fait de lui, par crainte que les Américains ne s'en emparent et que lui-même ne tombe ainsi en leur pouvoir. Un autre au contraire se montre enchanté d'apprendre que son portrait sera montré « à sa Grande Mère, la Reine », car il aimerait beaucoup lui rendre visite et comme il ne le peut pas, il est heureux de penser que son « double » au moins pourra la voir. Kane s'endort le soir au son des flageolets dont les amoureux viennent charmer le sommeil de leurs bien-aimées. Le jour de Noël, il est convié à un somptueux repas chez le représentant de la Hudson's Bay Company: « Peut-être l'un de ces dyspeptiques, qui se traînent péniblement dans quelque jardin public, afin d'éveiller suffisamment leur appétit pour manger un ortolan sera-t-il heureux que je lui décrive le repas servi pour apaiser des appétits aiguisés par les exercices pratiqués au grand air, à 40° ou 50° au-dessous de zéro: plat de bison bouilli, un veau de bison (ne vous inquiétez pas, il était tout petit; il avait été retiré du ventre de sa mère par césarienne, bien avant d'avoir atteint son développement); c'est l'un des plats les plus estimés des épicuriens de l'intérieur ». Viennent ensuite: mufle d'élan séché, poisson blanc délicatement rissolé, moelle de bison, langue de bison, queue de castor, rôti d'oie sauvage, le tout accompagné de pommes de terre, de navets et de pain. Kane expose ses toiles « indiennes » à la foire agricole de Brockville, en 1850: elles lui valent une célébrité immédiate. Ces expositions agricoles furent longtemps, dans le Haut-Canada, les seules manifestations permettant au public de voir l'œuvre des artistes contemporains. Les tableaux voisinaient avec les fleurs en cire, les fausses dents, les fourrures et les visiteurs étaient nombreux. En 1860, le prince de Galles inaugure à Toronto le Palais de Cristal, qui est le premier bâtiment du Canada comprenant une galerie spécialement destinée aux expositions de peinture. L'année suivante pourtant, le peintre Robert C. Todd, dont les tableaux se vendent mal, écrit encore: « Toronto est trop nouveau et trop pauvre pour supporter un artiste. » Paul Kane, pour sa part, acquiert rapidement une solide réputation. Une importante série de ses toiles, exposée au Canada, puis à Londres, et présentée à la famille royale, lui est achetée par un mécène influent, George W. Allan. Le gouvernement canadien, auquel le peintre avait demandé une subvention pour imprimer son livre, refuse des subsides mais lui commande douze tableaux, qui sont aujourd'hui à la Galerie Nationale d'Ottawa. D'autres peintres après lui s'attacheront à représenter les Indiens et les paysages canadiens. Mais les vastes territoires de l'Ouest perdent peu à peu leur mystère. Les voyages à travers le continent n'offrent plus les mêmes périls. La forêt n'est plus impénétrable. Les chercheurs d'or arrivent par milliers à partir de 1862. Le chemin de fer va bientôt traverser le pays de part en part. William Armstrong, venu précisément au Canada comme ingénieur du chemin de fer, mais qui y fut aussi professeur de dessin pendant un quart de siècle, représente, lui, les Indiens attendant placidement le train sur le quai de la gare de Toronto.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez consulter l'intéressant ouvrage de J. Russell Harper, « La peinture au Canada » (Montréal et Toronto, 1966). Lisez aussi, si vous les trouvez, le livre de C. M. Barbeau sur Cornélius Krieghoff (Toronto, 1934) et le récit de Paul Kane, « Wanderings of an artist among the Indians of North America » dont il existe plusieurs éditions, ainsi qu'une traduction française.

Tous les arts
Tous les pays
Tous les temps

L'ŒIL

1955-1966

Nos collections reliées sont devenues rares. (L'année 1960 est épuisée). Nous ne disposerons que d'un nombre limité de collections reliées pour l'année 1966. Adressez vos commandes dès maintenant à nos services commerciaux, 3, rue Séguier, Paris VI^e^.
Chaque volume sous reliure pleine toile de luxe, 750 pages environ dont 100 pleines pages en couleurs.

1955	F. 100,00	1961	F. 100,00
1956	F. 60,00	1962	F. 120,00
1957	F. 60,00	1963	F. 130,00
1958	F. 60,00	1964	F. 130,00
1959	F. 65,00	1965	F. 130,00
1960	(épuisé)	1966	F. 130,00

(plus F. 8,00 de frais de port et d'emballage)

Marquet : Quai des Grands Augustins

GALERIE SCHMIT

396, rue Saint-Honoré
Paris 1er 073-30-92

Exposition

MARQUET

1875 - 1947

du 17 mai au 17 juin

Galerie Lucie Weill

6, rue Bonaparte
Paris VIe - Odé. 71-95

Jacques Dupont
peintures

du 8 mai au 2 juin

Pourquoi à bord de "France" les voyages semblent-ils toujours trop courts ?

Parce qu'il est impossible en 120 heures de traversée d'épuiser le capital d'agréments de "France" entre l'Europe et l'Amérique.

Vous y trouverez, si vous êtes :
- **gourmet :** le meilleur restaurant de l'Atlantique. - **exigeant :** le service légendaire de la Transat. - **mélomane :** 2 orchestres - 1 discothèque - des salons de musique. - **sportif :** 2 piscines - 1 salle de sport avec moniteurs. - **amateur de spectacles :** une salle d'"exclusivités" de 664 places et le Théâtre du "France". - **English speaking :** 5 jours "to test your English". - **businessman :** secrétariat - cours de la Bourse 1.000 téléphones. - **surmené :** le bleu de l'Océan - l'air du large à pleins poumons - sauna - thalassothérapie. - **noctambule :** soirées de gala et cabaret de l'Atlantique. - **bibliophile :** 6.000 volumes en 5 langues. - **parents "harcelés" :** salles de jeux pour enfants, sous la surveillance de puéricultrices. - club de jeunes. - **flâneur :** des kilomètres de ponts au soleil. - **amoureux :** des kilomètres de ponts sous la lune.

Il n'y a qu'une chose que vous ne rencontrerez jamais à bord de "France" : l'ennui.

TRANSAT

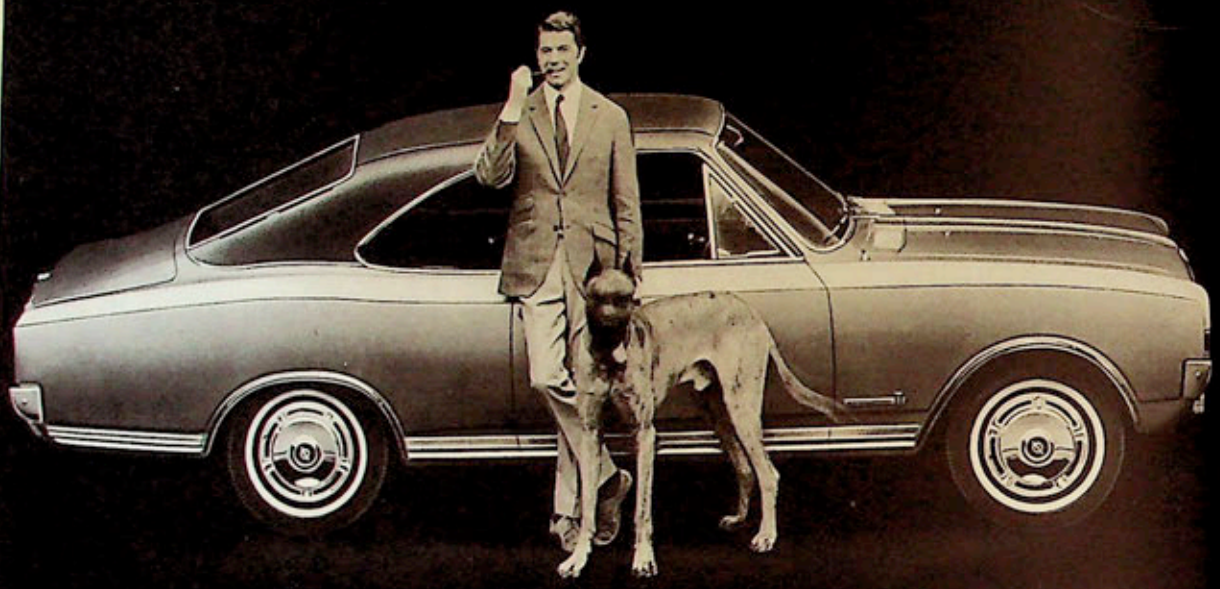
"FRANCE": LE HAVRE Southampton NEW YORK
Un départ tous les 15 jours
à partir de F. 1.230.
A l'occasion de l'Exposition Universelle de Montréal
Voyages exceptionnels au CANADA
"FRANCE": Mai, Juillet, Octobre
"FLANDRE": Août

Compagnie Générale Transatlantique
et votre Agent de Voyages

HAVAS CONSEIL

L'OEIL

Voici la Commodore.



Elle est puissante, belle, intelligente à conduire.

Que peut-on demander de plus à une voiture ?

D'avoir de bonnes accélérations ? La Commodore avec ses 6 cylindres *(2,5 litres, arbre à cames en tête)* développant 129 ch vous fera atteindre le 100 en 13 secondes et le 175 en quelques secondes de plus. Le kilomètre départ arrêté en 33,8 secondes !

D'être confortable ? La Commodore a une excellente suspension et 5 grandes places.

D'être silencieuse ? La Commodore est un vrai pullman.

D'être nerveuse ? La Commodore n'a rien à voir avec ces grosses voitures puissantes mais molles : c'est une voiture qui est plaisante *(au sens sportif)* à conduire.

D'être nouvelle ? La Commodore est une voiture de luxe... sportive. Elle n'a, actuellement, pas son équivalent en France.

D'être vendue à un prix intéressant ? 14.990 F (+ t.l.)* pour la berline, 15.990 F (+ t.l.)* pour le coupé, le prix de la Commodore est à l'image du reste : agréable !

Alors, que peut-on demander de plus à la Commodore ? Rien. Puisqu'elle a tout. Tout pour plaire.

* Prix départ entrepôt + forfait transport : 213 F.

COMMODORE par OPEL

OPEL GM

General Motors (France)
56 à 60, av. L.-Ro
92/Gennevilliers
Tél. 733-10-92
400 concessionn
et agents en Fra

KNOEDLER

Sole Representative For

WILLEM DE KOONING

34 St. James's Street
LONDON

14 East 57 Street
NEW YORK

85 bis Fg St.-Honoré
PARIS

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	MAI 1967	NUMÉRO 149

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité

Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Services Photographiques du Nationalmuseum, Stockholm: pages 2 à 8. Photo Emile: page 15 – Marc Lavrillier: pages 18-19, 21, 55, 56, 57, 62, 63, 65, 74, 75 et 76 – Pierre Joly-Vera Cardot: page 23. Archives photographiques des musées de Venise: pages 24 à 33 – Errol Jackson: pages 34 et 35 – John Webb: page 35, 38, 39 et 41 – Musée des Arts Décoratifs: pages 42 à 44, 47 et 48 – Hélène Adan: pages 45, 47 et 48 – Françoise Masson: pages 53 et 62. Henrot: page 54 – Roberto E. de Castro: page 54 – Robert David: page 56 – J. L. de Trentinan: pages 60-61 – Thual: page 65 – Ugo Mulas: pages 71 et 72 – Erich Hartmann-Magnum: pages 71 et 72 – Aldo Ballo: p. 72.

Photographies en couleurs

Page de couverture: Archives photographiques de la Rowan Gallery, Londres – Services photographiques du Nationalmuseum, Stockholm: page 9 – Photo Emile: page 10. Marc Lavrillier: pages 49, 50, 51, 52 et 73.

Notre couverture

Phillip King: Slit. 1966. Arborite.

Notre prochain numéro

Lyon, ville d'art méconnue · Les soieries françaises du XVIII^e^ siècle · Dessins du Guerchin · Cultures de Nouvelle-Guinée A Montréal, perspectives sur l'architecture de demain.

Abonnements

France: *Fr. 80.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 94.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.— ; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *frb. 930.— ; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé : $ 25.—) ; L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80.— ; SEDO S. A., 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Numéro: Suisse, francs 6.50 Belgique, 100 francs Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Maîtres hollandais au Musée de Stockholm, par Ingvar Bergström

10 L'homme qui fit exister les Troyens: Schliemann, par Jean-François Revel

18 Marcel Duchamp maintenant et ici, dialogue avec Robert Lebel

24 Les graveurs vénitiens de « vedute » au XVIII[e] siècle, par Teresio Pignatti

34 Art de demi-brume à Londres, par Alain Jouffroy

42 Histoire des papiers peints, par Yolande Amic et Yvonne Brunhammer

53 Beaux objets sur le marché

L'Œil du Décorateur

60 Sièges

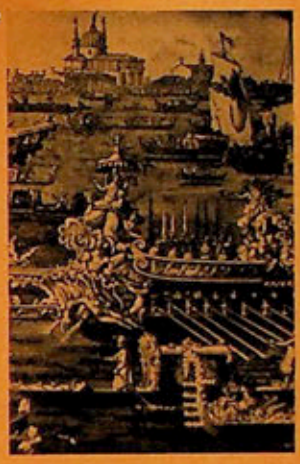
69 Olivetti dans le monde

76 Papiers peints d'aujourd'hui

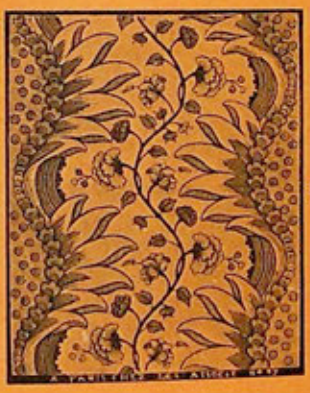
10

18

24



42



53

60

69

MAITRES HOLLANDAIS AU MUSEE DE STOCKHOLM

L'exposition qui vient d'avoir lieu au Nationalmuseum a montré l'importance des collections réunies par les amateurs suédois qui, dès le XVII[e] siècle, s'intéressèrent à la peinture hollandaise

par Ingvar Bergström

L'exposition de Maîtres hollandais qui a eu lieu au Nationalmuseum de Stockholm aux mois de mars et d'avril derniers comprenait près de deux cents tableaux dont la majorité venait de collections privées, ainsi qu'une bonne centaine de dessins, appartenant pour la plupart au Nationalmuseum.

Un très grand nombre de ces œuvres se trouve en Suède depuis deux ou trois cents ans. Au XVII[e] siècle déjà, des amateurs ont acheté en Hollande des tableaux et des dessins, soit aux artistes eux-mêmes, soit à des marchands, mais tout cela sur une échelle encore modeste. D'autre part, quelques artistes hollandais ont séjourné en Suède pour un temps plus ou moins long: ainsi l'excellent portraitiste David Beck, au service de la reine Christine, Allart van Everdingen, Govert Camphuysen, Cornelis van der Meulen. Il existait en somme des relations étroites entre les deux pays au XVII[e] siècle, qu'il s'agisse de l'architecture, de la peinture, de la littérature ou du commerce. Puis, tandis que le rayonnement de Paris s'affirme sur l'Europe dans le domaine des arts, le XVIII[e] siècle voit naître un type de collectionneurs au jugement sûr et raffiné, passionnés non seulement pour l'art contemporain, mais aussi pour le XVII[e] siècle hollandais. Parmi eux, il faut citer tout d'abord le comte Charles-Gustave Tessin, ambassadeur à Paris de 1739 à 1742 et le comte Gustave-Adolphe Sparre (1746-1794). Tous deux firent d'importants achats dans la capitale française. Tessin, de son vivant, transmit ses peintures et ses dessins à la famille royale, qu'il conseilla aussi pour d'autres acquisitions. Le roi Gustave III, admirateur de l'art de Rembrandt autant que des idéaux néo-classiques, étendit largement ces collections. Dans le riche ensemble néerlandais conservé aujourd'hui au Nationalmuseum de Stockholm figurent nombre d'œuvres capitales qui, au XVIII[e] siècle, appartenaient donc à Tessin et à la famille royale. Les collections du comte Sparre sont également, pour la plus grande partie, conservées dans son pays natal. Il est surprenant de voir comment ces grands « amateurs », au vrai sens du mot, ont su apprécier non seulement l'art de Chardin, de Boucher et de leurs contemporains, mais aussi la peinture hollandaise d'une époque antérieure.

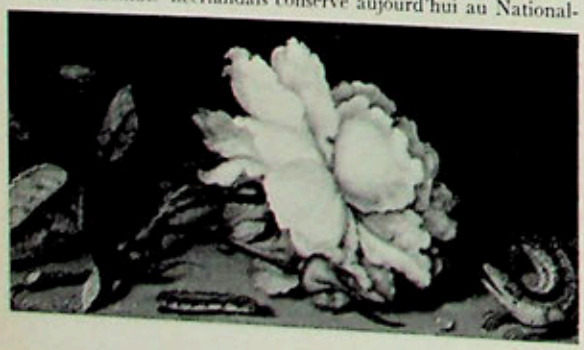
Le XIX[e] siècle a vu se former à Stockholm le Musée Hallwyl, dans le genre de la Wallace Collection, beaucoup moins connu qu'il ne le mérite, et important surtout pour ses tableaux hollandais. On compte aujourd'hui quelques collectionneurs au jugement sûr, mais aucun ne pourrait rivaliser avec ceux du XVIII[e] siècle.

Après ces quelques observations, arrêtons-nous devant certaines des œuvres moins connues ou inconnues, parmi toutes celles qui figuraient à l'exposition.

L'ensemble était dominé par l'éclat des grands noms: Hals, Rembrandt, Vermeer. Le premier était représenté par deux portraits en pendant de la collection du roi. Une demi-douzaine de Rembrandt figuraient à l'exposition, dont la fameuse « Conjuration des Bataves », ainsi que de nombreux dessins. Ceux-ci appartiennent au Nationalmuseum, assez riche en œuvres de l'artiste, grâce au XVIII[e] siècle et aussi à des achats ou à des donations plus récentes. Quant à Vermeer, la Suède ne possède aucun tableau de lui. On a eu recours au Rijksmuseum d'Amsterdam qui a généreusement envoyé « La Lettre » de Vermeer et trois gravures d'Hercule Seghers. C'était là les seuls « hôtes » de l'exposition, exclusivement composée pour le reste d'œuvres appartenant à des collections suédoises.

A l'entrée de cette présentation consacrée au XVII[e] siècle hollandais, on trouvait d'abord « Vulcain et Vénus », chef-d'œuvre presque inconnu de Cornelis Cornelisz. van Haarlem, appartenant à une collection suédoise. Ce prélude monumental, daté de 1590, rappelle ce que le XVII[e] siècle doit aux grands maniéristes. L'habileté du dessin, la tradition qu'il ont établie fait pressentir ce que réaliseront les artistes des générations suivantes. De Cornelisz. van Haarlem encore figurait aussi une œuvre tardive, « Vénus et l'Amour », petite, charmante, pleine d'une sensualité heureuse, et montrant que le peintre, à la fin de sa vie, n'était nullement diminué par les atteintes de l'âge (voir p. 4, fig. 3).

On aborde le XVII[e] siècle par un choix de natures mortes, parmi lesquelles le tableau étonnant, pratiquement inconnu lui aussi, de Nicolaes Gillis (voir p. 9, fig. 4). Ce « Repas », récemment



Balthasar van der Ast: « Rose, papillon, larve et lézard ». Bois, 8 × 17 cm. Signé B. van der Ast. Collection particulière.

Jan van Goyen: « Mer et plage ». Bois, 36,5 × 33 cm. Monogrammé VG 1642 (ou 43). Collection particulière.

entré dans les collections de l'Université de Stockholm, est vu d'en haut, et peint avec une autorité extraordinaire, qui est encore de caractère maniériste. Exécutée avant 1601, c'est l'œuvre la plus ancienne de Gillis que l'on connaisse jusqu'ici.
La date de 1603 apparaît sur une « Vanité » signée par Jacques de Gheyn, redécouverte quelques semaines avant l'ouverture de l'exposition. Il s'agit peut-être du tableau mentionné par Carel van Mander dans son « Schilderboeck » de 1604. Un dessin d'après nature exécuté en 1602, appartenant au Nationalmuseum, montre que De Gheyn est un grand maître de transition qui a dépassé le maniérisme. Il a préparé la voie à Van Goyen, Rembrandt, Ruisdael entre autres.
Parmi les premiers peintres de natures mortes, on trouve aussi Ambrosius Bosschaert le vieux et Balthasar van der

Ast. Arrêtons-nous devant l'un des plus petits tableaux de celui-ci, où figurent seulement une tige de rosier, un papillon, une larve et un lézard (voir p. 2, fig. 1). Le peintre a représenté avec une sensibilité extrême ce motif très simple qui dépend peut-être des études à l'aquarelle de Georg Hoefnagel.
Nous approchons de la période durant laquelle se réalisent les aspirations nationales dans tous les domaines. Le paysage et la marine occupent des positions clefs. De Salomon van Ruisdael, voici un paysage de 1635, monochrome, avec un jeu fascinant de lumière et d'ombre. Jan van Goyen, cet artiste d'une productivité exceptionnelle, est admirablement représenté, notamment par deux esquisses monochromes à l'huile sur papier marouflé sur bois. Arrêtons-nous aussi devant son paysage, presque carré, peint en 1642 (p. 3, fig. 2). Les proportions du panneau contribuent à créer l'impression d'un calme singulier. Le ciel immense domine la composition dont il occupe les cinq sixièmes en hauteur. Des paysages similaires de van Goyen, conservés à Budapest et à Londres sont datés respectivement de 1638 et de 1641.
L'exposition présente plusieurs tableaux de genre de la première moitié du siècle. Le musée de Göteborg a envoyé « Le Chanteur », œuvre monumentale et très expressive due à Hendrick Terbrugghen. Du même auteur, on voit aussi « L'amour mercenaire », dont le thème, comme le fait remarquer Ben Nicolson, se rattache à la tradition des couples mal assortis (voir p. 4, fig. 1). Les trois figures étroitement liées — la figure hilare de l'entremetteur apparaît derrière le vieillard et la jeune fille — montrent la maîtrise de Terbrugghen, son originalité, sa sensibilité dans l'art de rendre les étoffes, les matières.
« La Conversation » de Thomas de Keyser, peintre d'Amsterdam, est une œuvre rare dans sa production (voir p. 9, fig. 3). Cette composition octogonale est remarquable tant par la répartition des couleurs, d'une fraîcheur, d'une légèreté étonnante, que par le traitement des noirs de velours profonds et brillants. La conception de la figure d'homme au premier plan n'est-elle pas une tentative pour rivaliser avec l'élégance française?
Parmi les premiers portraits, celui de Rembrandt par lui-même, entré récemment au Nationalmuseum offre un intérêt particulier (voir p. 5, fig. 2). Il est à peu près de la taille d'une carte postale. Les tons sont posés en couches minces, mais d'une captivante intensité. L'expression révèle l'homme dans toute sa complexité. De la même époque, c'est-à-dire de 1629-1630 date une figure d'inconnu, le chapeau à la main, œuvre de Paulus Moreelse,

2

3

4

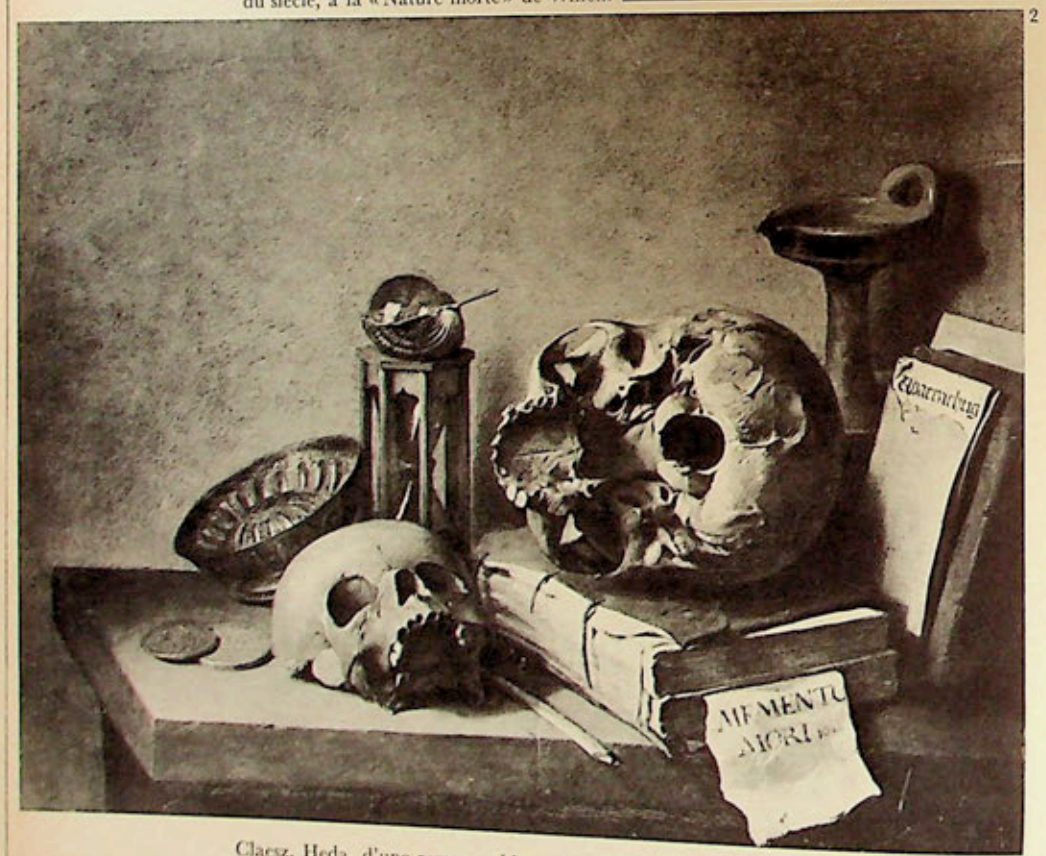
1 Hendrick Terbrugghen: « L'amour mercenaire ». Toile, 71 × 84 cm. Signé H T Brugh. Collection particulière.
2 Rembrandt: « Autoportrait ». Cuivre, 15 × 12 cm. Signé R... 1630 (?). Stockholm, Nationalmuseum.
3 Cornelis Cornelisz. van Haarlem: « Vénus et l'Amour ». Bois, 35 × 24 cm. Monogrammé C v H. Musée de Linköping.
4 Rembrandt: « Jeune femme allaitant un enfant ». Dessin à la plume sur papier. 17,8 × 15,5 cm. Stockholm, Nationalmuseum.

peintre d'Utrecht (voir p. 6, fig. 1). La conception est large, plus ouverte que le portrait précédent. La touche est translucide, délicate, d'une finesse admirable. Citons aussi parmi les portraits, deux pendants, par Frans Hals, représentant un homme et sa femme. En 1638, à l'époque où il peint ces portraits d'une sensibilité contenue, Frans Hals est parvenu à une extrême subtilité de tons: un poudroiement grisâtre, argenté, impalpable, règne sur l'ensemble.

Au même style monochrome appartient également une « Vanité », d'auteur inconnu, portant l'inscription « Memento Mori 1636» (voir p. 6, fig. 2). La composition s'ordonne sur une diagonale rigoureuse. Le purisme, la clarté y règnent. La couleur est saturée à l'extrême. Cette œuvre impressionnante pourrait être rapprochée de certaines peintures de Jean Davidsz. de Heem.

On en arrive ensuite, juste avant le milieu du siècle, à la « Nature morte» de Willem

1



2

Claesz. Heda, d'une remarquable complexité, baignant dans cette lumière plus claire qui apparaît dès lors dans la peinture hollandaise (voir p. 7, fig. 4).

En 1644, le peintre Allart van Everdingen entreprit un voyage en Suède et en Norvège. Captivé par la découverte d'une nature toute différente de celle de son pays, il se mit à peindre et à dessiner les forêts de sapins, les cataractes, les maisons de bois. Pour ses compatriotes, tout cela évoquait un univers romantique, et même exotique. L'exposition montrait naturellement quelques tableaux importants d'Everdingen dont un, assez exceptionnel (voir p. 7, fig. 3), où la place essentielle n'est plus donnée à la forêt ou aux rivières mais à la forme des rochers dont la puissance impressionnante est accentuée par la présence des petits personnages disséminés à leurs pieds.

Les grands peintres de paysages et de marines sont représentés par quelques œuvres de premier plan. Citons le tableau d'Adriaen van de Velde, prêté par le musée de Göteborg, celui de Jan van de Capelle, du Nationalmuseum de Stockholm, les Jacob van Ruisdael également de Stockholm et parmi eux l'une de ses « Tempêtes » les plus expressives.

Au XVII[e] siècle, l'acquisition de peintures hollandaises en Suède reste limitée. Il faut

3

daise, de la vie de tous les jours, dépourvue d'événements ou d'incidents particuliers. C'est une tout autre atmosphère qu'offre la grisaille d'Adriaen Pietersz. van de Venne (voir p. 8, fig. 1), traditionnellement appelée « Combat entre mendiants et soldats » (1633). Ici, l'inquiétude sociale a trouvé son peintre. L'œuvre est exécutée en coups de pinceaux nerveux, rapides comme les bagarres mêmes. L'inspiration de Callot est sensible dans le choix du thème comme dans la stylisation des figures.

Les peintres hollandais du XVII[e] siècle sont nombreux. Ils ont beaucoup peint, la plupart d'entre eux variant ou imitant les thèmes des grands maîtres. Dans leur abondante production, il arrive qu'on trouve une œuvre d'une originalité captivante, comme « La Jeune Fille aux livres » de Jacob Toorenvliet. Le peintre a rendu avec beaucoup de finesse et de sensibilité l'expression mélancolique de son modèle.

4

1 Paulus Jansz. Moreelse: « Portrait d'homme tenant un chapeau noir à la main ». Bois, 72 × 57 cm. Monogrammé P J M. Stockholm, Nationalmuseum.
2 Maître inconnu de 1636: « Vanité ». Bois, 36 × 49 cm. Avec l'inscription: MEMENTO MORI 1636. Collection particulière.
3 Allart van Everdingen: « Paysage rocheux à figures ». Bois, 26 × 22 cm. Monogrammé A V E. Collection particulière.
4 Willem Claesz Heda: « Nature morte à la salière ». Bois, 59,5 × 80 cm. Signé HEDA. Collection particulière.

rappeler toutefois que l'un des premiers acheteurs des œuvres de Jan Steen fut le maréchal Charles-Gustave Wrangel. On sait par des documents d'archives que dès 1651 celui-ci fit acquérir à la Haye quatre tableaux de Steen par le diplomate suédois Harald Appelboom.

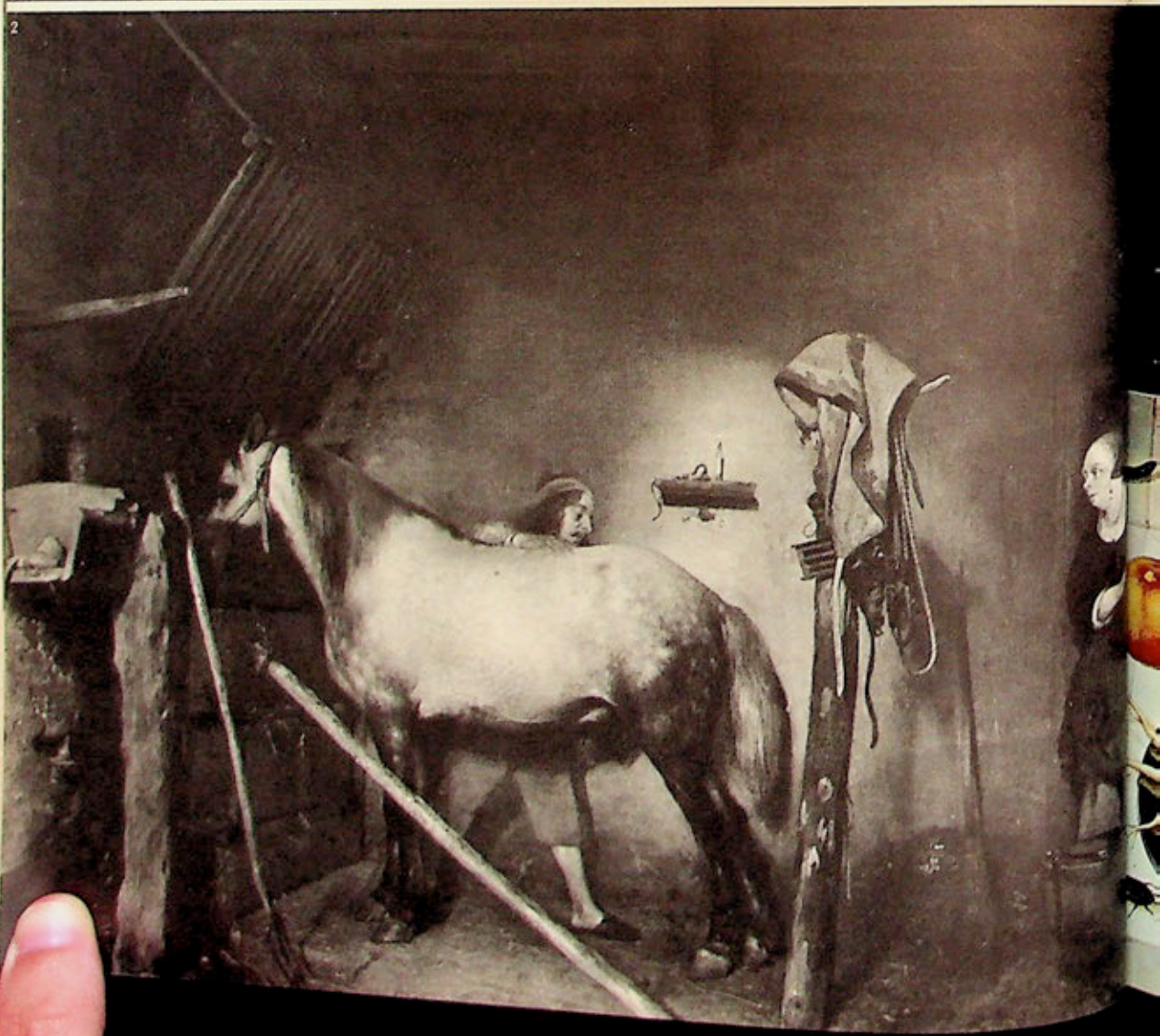
Gerard Terborch est bien représenté notamment par une « Ecurie » (voir p. 8, fig. 2), la seule dans l'œuvre du peintre, tableau remarquable et d'une grande finesse picturale, qui, selon Sturla Gudlaugsson, date probablement de 1654.

Des tableaux comme la vue de « Zijlpoort » à Haarlem, par Gerrit Berckheyde constituent une exaltation, typiquement hollan-

Outre les nombreuses peintures des collections publiques et privées suédoises, l'exposition présentait une bonne centaine de dessins. Presque tous sont au Nationalmuseum de Stockholm. La plupart d'entre eux viennent de la collection de Tessin et appartenait avant lui à Crozat.

Un cabinet contenant des dessins maniéristes constituait l'introduction à cet ensemble. On y trouvait quelques feuilles de Goltzius, notamment un beau « Paysage à la chute d'eau ». Les œuvres de Rembrandt étaient présentées dans quatre cabinets où elles voisinaient avec des dessins d'élèves: voisinage dangereux pour ceux-ci, mais qui mettait en valeur de façon (Suite page 77.)

1 Adriaen Pieterzs. van de Venne: « Combat entre soldats et mendiants». Toile 78 × 105 cm. Signé 1953 AD v.venne. Collection particulière.
2 Gerard Terborch: « Intérieur d'une écurie ». Bois, 43 × 49 cm. Monogrammé B T B. Collection particulière.
3 Thomas de Keyser: « La compagnie ». Bois, 44,5 × 58,5 cm. (octogonal). Monogrammé T D K 1638. Collection particulière.
4 Nicolaes Gillis: « Le repas ». Bois, 50,5 × 66 cm. Monogrammé N G. Université de Stockholm.



3

4

L'HOMME QUI FIT EXISTER LES TROYENS: SCHLIEMANN

par Jean-François Revel

1 et 2. *Le célèbre masque funéraire d'un prince mycénien inconnu que Schliemann crut être Agamemnon lui-même. Hauteur 26 cm. Ce masque en or se trouve actuellement au Musée d'Athènes.*

Il va y avoir un siècle, un riche négociant, self-made man et autodidacte, Heinrich Schliemann, entreprenait à ses frais la série des fouilles qui devaient le conduire à établir l'existence historique de la Troie d'Homère, puis à exhumer la civilisation mycénienne, enfin à détecter la civilisation crétoise. Cette étonnante personnalité fut ainsi à l'origine d'un renouvellement complet de l'archéologie méditerranéenne, qui allait faire reculer de deux millénaires les commencements connus du monde hellénique ou préhellénique.

2

En juillet 1868, un homme d'affaires russe, ou plutôt de nationalité américaine mais dont les activités financières avaient eu longtemps pour centre Saint-Pétersbourg, réalisait un rêve de jeunesse en mettant le pied pour la première fois en terre grecque, à Ithaque. Ce voyageur cosmopolite avait d'ailleurs à ce moment-là pour résidence principale Paris, où il occupait un hôtel particulier 6 place Saint-Michel, et il était Allemand de naissance. Que cherchait-il à Ithaque? Rien de moins que les traces d'Ulysse et de Pénélope, car la grande passion de sa vie était le monde d'Homère et les poèmes homériques. Son but, à Ithaque, était d'entreprendre des fouilles, dans lesquelles il se lança du reste séance tenante, embauchant de la main-d'œuvre locale. Parmi divers objets il découvrit en particulier cinq urnes funéraires, au nombre desquelles il se persuada que se trouvaient les urnes funéraires d'Ulysse et de Pénélope. Dans ce premier épisode de la carrière d'archéologue de Schliemann se trouvent réunis les principaux traits de son aventure et de son caractère, ceux qui lui valurent à la fois les plus grandes admirations et les plus virulentes critiques: d'abord, son hypothèse de départ, à savoir sa croyance en l'existence historique du monde décrit par Homère, ensuite l'intrépidité avec laquelle il visa toujours le cœur du problème en cherchant des confirmations archéologiques précises, sur le terrain, mais aussi la trop grande rapidité avec laquelle il avait l'habitude de décider que telle ou telle trouvaille se rattachait effectivement à un personnage homérique célèbre. C'est ainsi que plus tard il proclama avoir découvert à Troie le trésor de Priam lui-même, puis à Mycènes le trésor des Atrides et le masque mortuaire d'Agamemnon. Or ces découvertes, suffisamment extraordinaires en elles-mêmes à l'époque, n'avaient pas besoin, pour éblouir le monde des hellénistes et même le grand public, d'être agrémentées de conjectures hasardeuses.

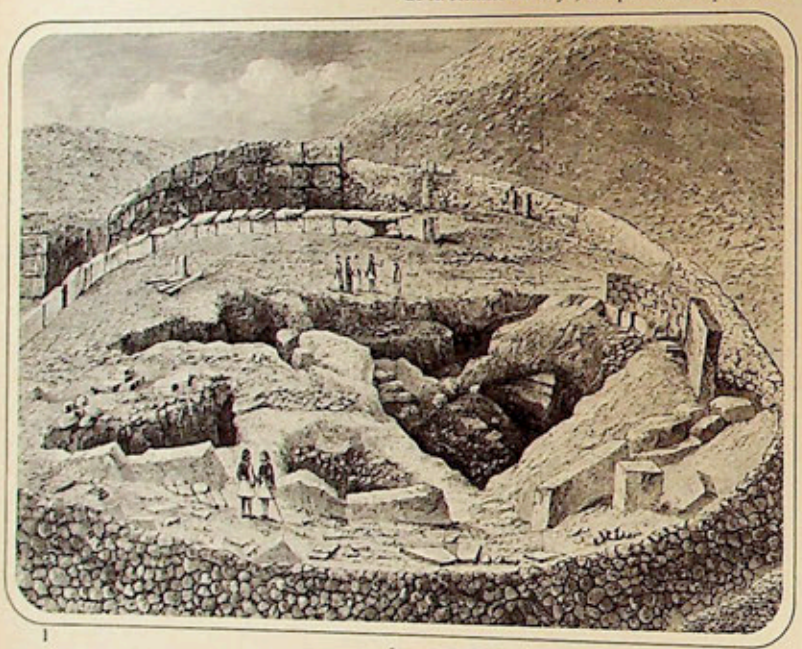
Ce fut naturellement sur ces quelques bavures ou affirmations imprudentes, que la plupart des spécialistes se précipitèrent dès que furent connus les premiers résultats des fouilles de Schliemann, oubliant l'énormité de l'apport positif de son œuvre et le prodigieux cadeau que sa paradoxale intelligence historique avait fait à la science.

En 1868, l'histoire de la Grèce commençait aproximativement avec la première olympiade, c'est-à-dire en 776 avant J.C. Dix ans plus tard, les déblaiements de Schliemann à Troie et à Mycènes avaient fait reculer la limite chronologique jusqu'à environ 2500 avant J.C. en ce qui concerne Troie (Troie II) et 1500 avant J.C. en ce qui concerne Mycènes (Helladique récent I). Mais ce n'est pas tant l'histoire de l'archéologie mycénienne depuis un siècle qui est l'objet de cet article que l'histoire d'une destinée individuelle quelque peu aberrante, aberration grâce à laquelle cette archéologie put obtenir son acte de naissance. Il est d'ailleurs intéressant de constater que trois des étapes capitales de l'archéologie mycénienne et crétoise furent franchies par des moyens non orthodoxes et sous l'action de personnalités extérieures à l'organisation officielle de la recherche historique: l'étape schliemannienne en Troade et en Argolide, les fouilles et les reconstitutions d'Evans à Knossos, enfin le déchiffrement de l'écriture mycéno-crétoise dite « linéaire B » en 1953 par Michael Ventris.

En effet, Schliemann n'avait aucune formation universitaire et ne put accomplir ses fouilles qu'en les finançant lui-même; Evans, pourvu d'une formation universitaire classique, pos-

sédait une fortune personnelle qui lui permit également de conduire les travaux de Knossos à ses frais mais selon des conceptions qui n'eurent pas toujours l'approbation des cercles académiques; enfin, Ventris (qui est mort en 1956 dans un accident d'automobile) était architecte et ne s'était livré à l'épigraphie crétoise qu'à titre de passe-temps.

Heinrich Schliemann naquit en 1822 dans le Mecklenburg. Il était le fils d'un pasteur dont malheureusement la vie quelque peu dissolue ne correspondait pas à la dignité de sa charge. Cette inconduite, qui s'accentua après la mort de sa femme en 1831, eut pour effet qu'on lui



1

2

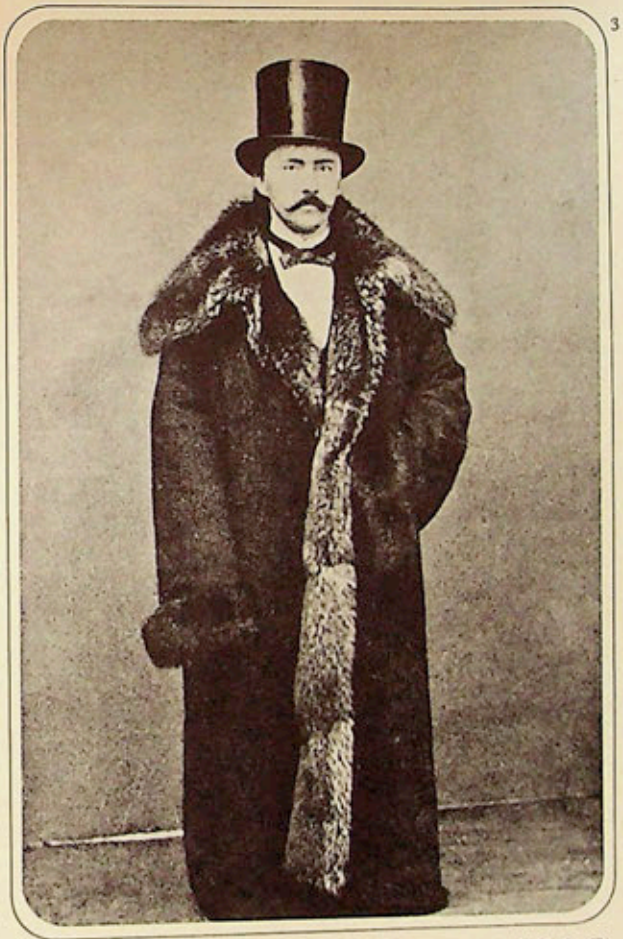
retira ses fonctions et par là même le traitement qui y était attaché. Cet accident de carrière n'aurait pas mérité de passer à l'histoire s'il n'avait eu pour conséquence de mettre un terme brutal aux études du jeune Heinrich qui dut entrer comme commis chez un épicier de la région. Cette interruption priva à tout jamais Schliemann de la formation intellectuelle qu'il aurait dû normalement avoir, étant donné sa classe sociale et il en conservera toute sa vie un sentiment d'infériorité. Ce sentiment explique en partie sa boulimie forcenée d'autodidacte, avide de compenser par des lectures personnelles acharnées la malchance qui l'avait privé au départ d'une culture de base. Mais d'un autre côté, cette malchance même eut pour effet de faire entrer de plain pied Schliemann, si l'on peut dire, dans les affaires, même si cette initiation aux affaires ne devait se dérouler tout d'abord que dans une modeste boutique. Voué par l'imprévoyance paternelle au négoce et à l'argent, c'est grâce à sa réussite dans ce domaine que Schliemann pourra devenir, à quarante-huit ans, l'archéologue indépendant qu'il avait rêvé d'être dès son plus jeune âge. Car il s'agit bien d'un des plus exceptionnels cas de vocation aussi précoce que nettement affirmée. Dès l'adolescence, et même dès l'enfance, Schliemann fut obsédé par le monde homérique et persuadé que l'Iliade et l'Odyssée n'étaient pas des légendes mais des récits historiques. Il raconte lui-même que son père lui avait offert, comme cadeau de Noël en 1829, une *Histoire universelle*, sorte de vulgarisation cavalière illustrée de gravures. Parmi ces gravures, l'une représentait Enée fuyant l'incendie de Troie en portant sur ses épaules le vieil Anchise. Cette illustration frappa à tel point le jeune garçon que, du moins d'après son propre récit, ce fut de là que date sa décision de prouver une fois pour toutes que Troie et la guerre de Troie avaient existé. Un autre souvenir d'enfance le marqua tout autant: il se situe un peu plus tard, au cours de ces cinq tristes années, entre quatorze et dix-neuf ans, pendant lesquelles Schliemann vendait des harengs, du sucre et du café dans la petite épicerie du Mecklenburg. « Jamais, écrira-t-il, aussi longtemps que je vivrai, je n'oublierai cette soirée où un meunier ivre entra dans notre boutique. Car au cours de la soirée en question il nous récita une centaine de vers d'Homère, avec un rythme parfait et une grande force expressive. Bien que je ne comprisse pas un seul mot de ce qu'il disait, le son mélodieux des vers s'imprima profondément en moi. Je me mis à pleurer sur ma pauvre situation. Trois fois je lui demandai de reprendre les paroles divines, et je le récompensai en lui offrant trois verres d'eau-de-vie payés avec mon maigre salaire. A partir de ce moment-là je ne cessai de prier Dieu qu'il puisse un jour me mettre en position d'apprendre le grec. » Il faut préciser pour la vraisemblance que le meunier en question était en fait un fils de famille dévoyé, qui avait été expulsé de son gymnase pour ivrognerie mais non sans avoir conservé quelque teinture classique. Le jeune Heinrich était d'ailleurs également séduit par les légendes locales du village d'Ankershagen où résidait son père et projetait de tout mettre en œuvre pour en vérifier le bien-fondé. En même temps il était amoureux d'une petite fille de son village, Minna, et, dit-il, « nous étions bien décidés à nous marier dès que nous serions grands et à nous consacrer aussitôt à l'exploration de tous les mystères d'Ankershagen: le berceau d'or, la coupe d'argent, les trésors fabuleux de Henning et sa tombe. Ensuite nour irions exhumer Troie. Aucun idéal ne pouvait nous séduire plus que la perspective de passer toute notre vie à rechercher les vestiges du passé ». Chose curieuse, cette image de lui-même fouillant Troie avec à ses côtés une épouse sur le site même des fouilles, Schliemann la réalisera méticuleusement beaucoup plus tard, mais ce ne sera pas avec Minna.

A vingt ans le jeune homme se rend à Hambourg, apprend tout seul et à une vitesse phénoménale la comptabilité en partie double, végète dans la plus grande misère, ne parvient

pas à trouver de travail, s'embarque sur un navire comme mousse à destination du Vénézuela, fait naufrage au large des côtes hollandaises pour finalement être sauvé, recueilli, et se retrouver à Amsterdam. Là, il trouve un travail dans une maison de commerce et consacre les quelques loisirs qu'il peut avoir le soir et le dimanche à l'une de ses activités favorites, l'une de celles qui l'occuperont le plus pendant toute son existence: il apprend des langues étrangères. Car Schliemann fut un véritable génie linguistique, un prodige aussi bien pour les langues vivantes que pour les langues mortes, aussi bien par le nombre d'idiomes qu'il finit par connaître que par la rapidité avec laquelle il les apprenait, et enfin par la correction, l'élégance, la véritable maîtrise littéraire, qu'il parvint sans effort à acquérir en chacun d'eux. Schliemann a presque toujours tenu un journal, très tôt il a gardé copie de toutes les lettres qu'il écrivait, c'est-à-dire plusieurs par jour, et très tôt également il prit l'habitude de les écrire dans la langue du pays où il se trouvait. Dans ses divers écrits intimes, comme plus tard dans ses livres, ses articles, ses conférences d'archéologue célèbre, on est frappé par l'aisance souveraine et le soin stylistique, le purisme, qui sont les siens en espagnol comme en français, en anglais comme en grec moderne, en portugais, en danois, en suédois. A Amsterdam il apprit évidemment le hollandais et d'ailleurs, par une sorte d'habitude mentale, liée à ses premières armes de comptable dans une maison d'import-export, il garda toute sa vie la manie de tenir sa comptabilité personnelle en hollandais. Plus tard, Schliemann apprit également l'arabe, le persan, et naturellement, lorsqu'il se trouvera en Troade et qu'il aura donc affaire à des travailleurs turcs sur les lieux de fouilles, il ne lui faudra pas plus d'une quinzaine de jours, à la stupeur générale, pour s'adresser en turc sans la moindre incorrection à ses équipes d'ouvriers. Il s'énervera lorsque sa seconde femme, Sophie, s'avérera incapable d'assimiler parfaitement trois langues étrangères en moins d'un an. Quant au grec ancien, il retardera volontairement le moment de l'apprendre, par crainte que la séduction trop forte de la langue de ses rêves ne l'incite à délaisser prématurément les affaires et à se précipiter en Grèce pour y faire des fouilles avant d'avoir réellement acquis une totale indépendance matérielle. Le premier livre de Schliemann, paru en 1865, *La Chine et le Japon*, fut écrit en français. Il va sans dire que notre homme savait le latin, l'italien et le polonais, mais pour montrer à quel point cette connaissance des langues était extraordinaire par sa précision, et certainement par sa prononciation, une anecdote suffira. Au cours de ses nombreux voyages, Schliemann se rendit notamment, en 1858, à La Mecque. On sait qu'aucun non-musulman ne peut se rendre à La Mecque sans risque d'y être immédiatement tué, or Schliemann, après avoir d'ailleurs pris la précaution de se faire circoncire, s'y infiltra frauduleusement avec des pèlerins, vêtu en Arabe et pris pour tel. Quant au russe il va sans dire qu'il l'apprit et le sut parfaitement, puisque ce fut sa langue quotidienne pendant vingt ans. En effet, la firme qui l'employait à Amsterdam

1 Plan horizontal des tombes royales à l'intérieur du cercle de l'agora de Mycènes. Extrait de Schliemann: « Mycènes ».
2 Cercle des tombes royales à Mycènes, vu du haut des remparts de la forteresse, à l'époque de Schliemann.
3 Schliemann à l'époque où il était homme d'affaires en Russie, âgé d'environ 40 ans.
4 Lettre publicitaire de Schliemann au moment de la ruée vers l'or. Ayant ouvert une banque à Sacramento, Schliemann annonce qu'il se montre acheteur de poussière d'or.

3



We are now ready to purchase any quantity of Gold Dust, at the highest prices, for which we pay principally in American Coin, and Drafts drawn at par on San Francisco.

We will sell Messrs. Rothschild's Bills of Exchange on the United States and Europe.

When you visit the City of Sacramento, we would respectfully solicit your call.

Your Obedient Servants,

H. SCHLIEMANN & Co.,
Bankers, in the Brick Building Cor. J and Front Streets.

Sacramento, ... 185.....

1 Sophie Schliemann parée du prétendu diadème, et des prétendus bijoux d'Hélène, tous en or, découverts à Troie, mais en réalité beaucoup plus anciens que la guerre de Troie et que ne le croyait Schliemann.
2 Sur le site des fouilles à Troie. Schliemann est le troisième personnage à partir de droite.
3 Coupes en or trouvées par Schliemann à Mycènes. Musée National d'Athènes.
4 Tête de guerrier en ivoire. Provenance : Mycènes. Le casque est entièrement composé de défenses de sanglier. Musée National d'Athènes.
5 Tête de taureau trouvée par Schliemann à Mycènes. Les cornes sont recouvertes d'une feuille d'or. Musée National d'Athènes.

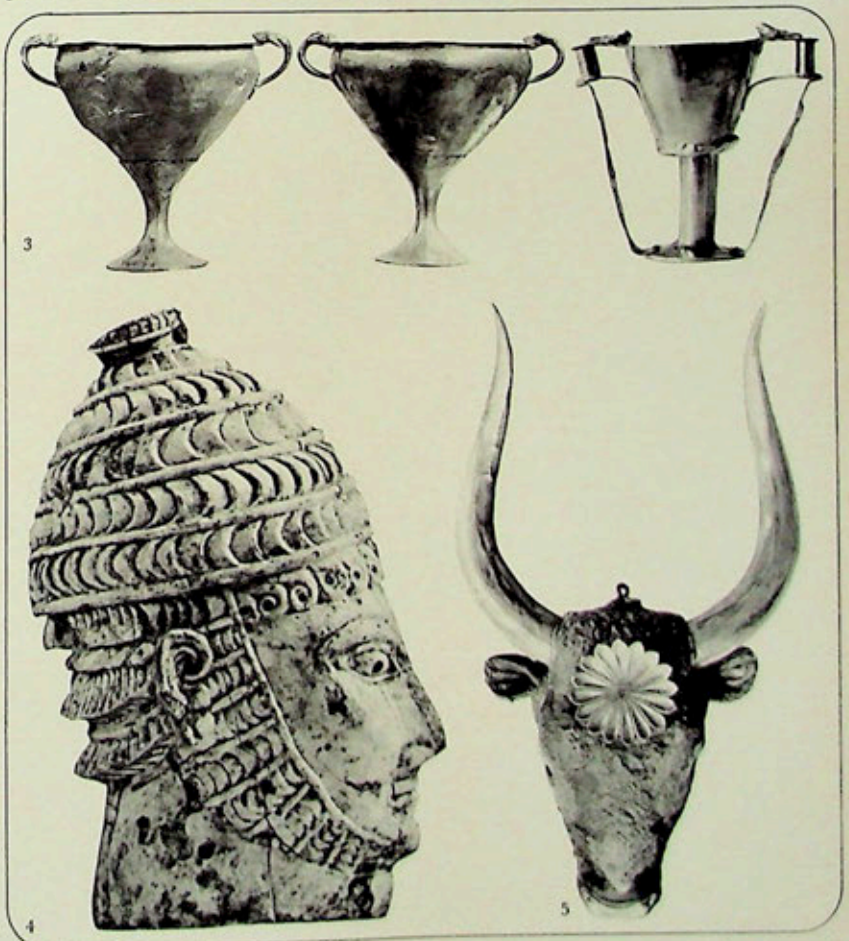
entretenait un commerce actif avec Saint-Pétersbourg et décida d'envoyer Schliemann, alors âgé de vingt-quatre ans, diriger le bureau qu'elle avait en Russie. Ici s'ouvre une longue période de la vie de Schliemann au cours de laquelle il fut essentiellement un marchand russe. Domicilié à Saint-Pétersbourg de 1846 à 1866, marié à une Russe en 1852, il s'établit bientôt à son compte et édifia une fortune dans le commerce de l'indigo, ce qui lui fit dire plus tard, quand on lui demanda un jour quelle était sa couleur préférée: « le bleu, car c'est grâce à l'indigo que j'ai fait fortune ». Ce ne fut pas seulement grâce à l'indigo, car tout permet de constater que Schliemann fut probablement un des plus grands génies de la spéculation, des placements financiers, du négoce, de la Bourse et des investissements que l'histoire puisse mentionner. Il est certain que si au lieu de se retirer des affaires vers 1865 il avait persévéré dans cette direction, il se serait montré de taille à édifier un empire financier comparable à celui des Rothschild. On le trouve aussi bien en Californie en 1851, pour profiter de la fièvre de l'or, qu'à Paris, un peu plus tard pour saisir avec bonheur les circonstances favorables aux placements immobiliers créées par le Second Empire; on le trouve également prompt à utiliser la guerre de Crimée pour s'enrichir en pratiquant le trafic d'armes. Où qu'il résidât, du reste, Schliemann ne tenait guère en place. Sa résidence officielle fut, nous l'avons dit, pendant longtemps Saint-Pétersbourg, jusqu'à ce qu'il divorce de sa première femme, après quinze ans d'un mariage malheureux. Ce fut ensuite plutôt Paris, d'abord comme célibataire, puis comme « jeune » marié après son second mariage. Ce fut enfin plutôt Athènes. Mais au cours de ces trois périodes, et même sans tenir compte des longs mois qu'il passa plus tard sur les sites de fouilles, Schliemann ne pouvait jamais se résigner à l'immobilité. Cette bougeotte fut une cause permanente de conflit ou de tension avec sa première comme avec sa deuxième épouse. Tout en ayant une véritable vocation pour le mariage, un penchant pour le rôle de père de famille (il eut trois enfants du premier lit et deux du second), c'était en fait un absentéiste familial chronique. A peine s'ouvrait une période au cours de laquelle il avait prévu et promis de rester quelques mois à la maison, que, sous prétexte d'affaires ou de science, il se précipitait à Constantinople, à Paris, à Londres ou même à Cuba, au milieu d'un tourbillon de malles précipitamment faites, de réservations problématiques et de fébrilité obsessionnelle.

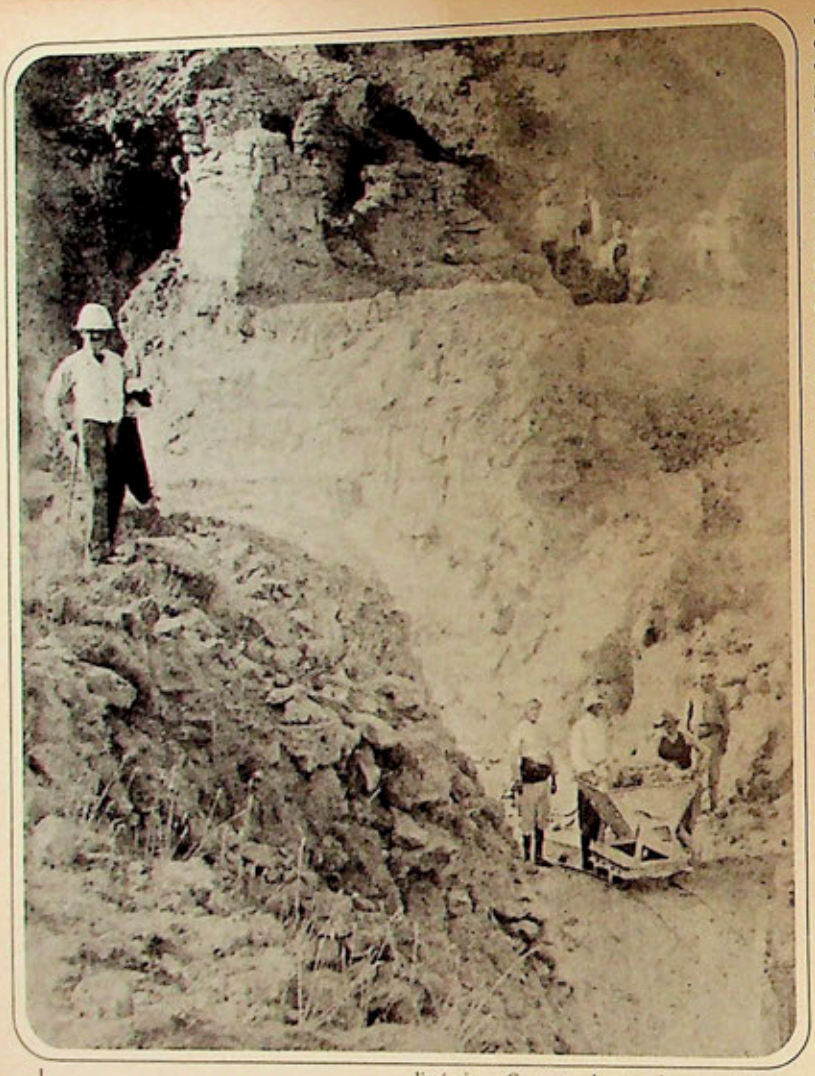
Quoi qu'il pût advenir, en 1865, Schliemann décide une fois pour toutes de se retirer pour réaliser ses projets archéologiques. Il commence par s'installer à Paris, il y fréquente les sociétés savantes, se lie avec Renan, Burnouf. Ce dernier, en tant que directeur de l'Ecole française d'Athènes, lui sera plus tard d'un précieux appui. Le bref voyage à Ithaque de 1868, évoqué plus haut, suivi par la publication de *Ithaka, der Peloponnes und Troja*, n'était pour lui qu'un hors-d'œuvre. Le gros morceau, Troie, restait intact. Mais voilà, pour fouiller Troie, Schliemann voulait absolument être marié. Il voulait réaliser avec précision l'image

forgée jadis en compagnie de Minna, la petite fille allemande qui malheureusement dans l'intervalle s'était elle-même mariée, c'était à prévoir. Qu'importait, au demeurant, puisque à tout prendre, une Grecque conviendrait bien mieux qu'une Allemande pour de tels travaux? Justement, Schliemann avait pris toutes ses précautions à cet égard. Ayant connu jadis en Russie un prêtre orthodoxe grec avec lequel il avait appris le grec moderne, il mit à profit cette ancienne relation pour préparer son nouveau mariage. Ce prêtre était dans l'intervalle devenu évêque de Mantinée. Schliemann, d'Indianapolis où il se trouvait à la fois pour divorcer selon les lois des Etats-Unis et pour confirmer sa citoyenneté américaine, lui avait écrit pour lui faire part de son projet. L'évêque avait aussitôt envoyé plusieurs photographies de jeunes filles grecques des meilleures familles, parmi lesquelles Schliemann en avait choisi une, Sophie Engastrométos, très jolie, très cultivée, paraît-il, et notamment — exigence capitale — sachant par cœur un très grand nombre de passages d'Homère. Schliemann débarqua au Pirée en septembre 1869 pour épouser Sophie, qui d'ailleurs ignorait encore tout des plans que sa famille consentante avait formés pour elle. Elle n'avait pas vingt ans et Schliemann en aurait bientôt cinquante. Cela n'empêcha pas le mariage d'être heureux, sinon toujours paisible. Le caractère de Schliemann, agité, despotique, tyrannique, n'engendrait pas le calme, mais pour sa part la jeune femme, bien que devant connaître de nombreux moments de révolte, de tristesse et de dépression, semble avoir été douée d'une égalité d'âme qui lui permit d'être à la fois une présence apaisante et une collaboratrice d'une incontestable efficacité. Immédiatement après le mariage, le couple s'installa à Paris, 6 place Saint-Michel, où Schliemann, multipliant les réceptions brillantes et les dîners d'hommes célèbres, tenta de faire goûter à la jeune Sophie à la fois les charmes mondains du Second Empire finissant et la conversation savante des esprits les plus éminents de la capitale française. Hélas, la jeune femme ne comprenant pas encore le français à cette époque, il lui fut aussi difficile de goûter l'agrément du Théâtre Français que la profondeur des propos de table d'Ernest Renan. L'expérience se termina assez mal, par des disputes violentes; les Schliemann rentrèrent à Athènes. Aussi bien le moment n'était-il pas venu pour Heinrich de préparer sérieusement sa première campagne de fouilles à Troie?

Il avait déjà jeté son dévolu sur un site précis. La plupart des savants, ceux du moins, et c'était la minorité, convaincus de l'existence possible d'une Troie historique, situaient celle-ci à l'emplacement du petit village turc de Bounarbashi. Schliemann affirmait, lui, que les restes de Troie ne pouvaient se situer qu'au lieu dit Hissarlik, situé plus près de la mer. Il se fondait pour le soutenir sur une connaissance précise de l'*Iliade*. La grande force de Schliemann était entre autres choses sa mémoire des textes. Sachant par cœur à peu près toute la littérature grecque et plus particulièrement les poèmes homériques, les tragédies se rapportant à l'histoire des Atrées, et les œuvres de Pausanias, devant n'importe quel problème

archéologique sur le terrain, devant n'importe quelle trouvaille de poterie ou d'armes, il avait aussitôt présentes à l'esprit la description précise, la citation, la référence, l'allusion qui pouvaient s'y appliquer. Or dans l'*Iliade* il est dit à plusieurs reprises que les Achéens font dans la journée l'aller et retour entre Ilios et la mer. Ce détail n'avait pas été pris au sérieux par les hellénistes dans la mesure où fort peu d'entre eux croyaient aux poèmes homériques en tant que témoignage ou transmission de témoignages. Ceux mêmes qui y croyaient pensaient que leur valeur historique était en tout cas des plus vagues. Schliemann pensait au contraire que les poèmes homériques avaient une valeur documentaire et que l'on pouvait s'y fier jusque dans les moindres détails. Cette idée fixe, contractée dès l'enfance, heurtait de front des préjugés tenaces, dans lesquels il est curieux de voir apparaître le rôle d'une certaine conception romantique de la création



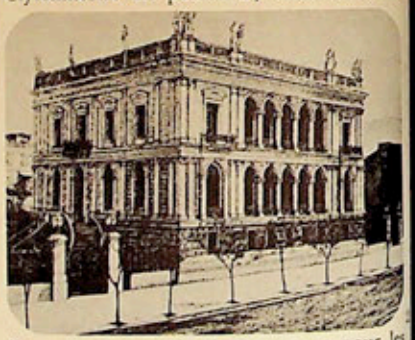


1

littéraire. Comme de nombreux critiques littéraires d'aujourd'hui, du reste, nombre d'hellénistes du XIXe siècle établissaient une antithèse naïve entre réalisme et imagination. Prétendre que l'*Iliade* et l'*Odyssée* n'étaient pas inventées de toutes pièces mais reposaient sur un substrat d'événements réels, c'était, selon eux, diminuer le génie d'Homère. Cette sottise implique naturellement une confusion des plus barbares entre le génie poétique et la fécondité du feuilletoniste. S'il fallait y souscrire, on serait conduit à penser que Saint-Simon est inférieur à Ponson du Terrail. Le propos du présent article n'est pas d'exposer la question complexe de la composition et de la transmission des poèmes homériques, du prolongement en pleine civilisation grecque classique de thèmes mycéniens préservés par la mémoire de plusieurs générations de bardes; il n'est pas non plus d'entrer dans les questions touffues de l'archéologie pré-dorienne. Il est de raconter l'histoire d'un homme et de rappeler que son coup de génie, comme c'est le cas très souvent pour des trouvailles essentielles, fut de faire appel sans aucune restriction à une hypothèse à la fois très simple et parfaitement inattendue: à savoir que non seulement la guerre de Troie avait eu lieu, mais que les poèmes homériques devaient être utilisés comme un véritable guide, comme un véritable manuel pour le chercheur et l'archéologue.

La plupart des savants sont aujourd'hui en définitive d'accord pour penser, après un siècle de fouilles, qui ont complété celles de Schliemann, après les travaux admirables de Wace, Bergen, Papadimitriou, que les héros d'Homère autrefois considérés comme légendaires, Achille, Nestor, Agamemnon, Ulysse ou Ajax ont été des personnages historiques. Comme le pensait Schliemann, les descriptions de villes et leur situation géographique telles qu'elles sont données par Homère ont été quasi littéralement confirmées soit par lui-même, soit par les fouilles de ses successeurs.

Certes Schliemann ne procédait pas avec tous les soins que l'archéologie ultérieure et les conquêtes méthodologiques des savants du XXe siècle nous ont rendus habituels. Mais s'il fut beaucoup plus qu'un pionnier, c'est peut-être parce qu'il procéda avec audace et sut aller droit au but, démolissant sans doute parfois avec quelque légèreté des ruines romaines ou hellénistiques qui n'étaient pourtant pas sans intérêt. Schliemann était également hâtif dans ses publications, trop impatient de voir dans n'importe quel objet un ustensile ayant appartenu à Hector ou à Clytemnestre en personne; mais très vite

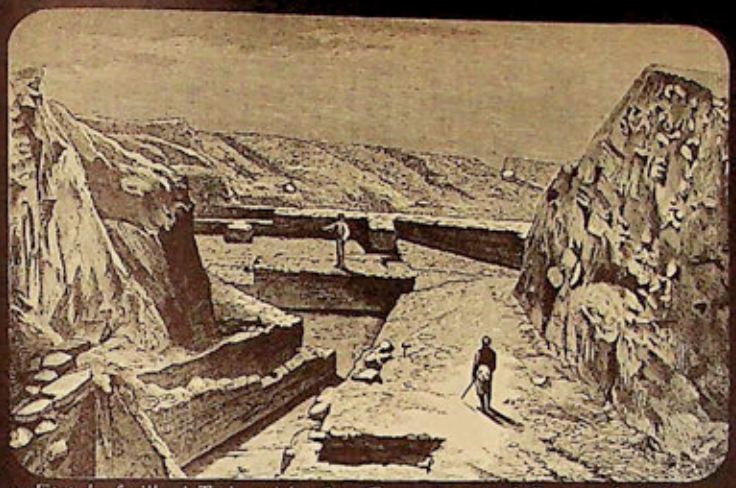


il eut la sagesse de s'entourer, et pour les fouilles de Tirynthe notamment, il s'adjoignit un jeune architecte allemand, Dörpfeld, qui fut pour ainsi dire le traducteur de ses découvertes dans le code exigé par le monde des spécialistes. On sait d'ailleurs que dans son enthousiasme, Schliemann creusa beaucoup plus profond que ne l'eût exigé la découverte de la Troie détruite par les Achéens à l'issue de la fameuse guerre. Les nombreuses Troie superposées s'échelonnent en effet entre 3000 avant J.C. et 850 avant J.C. Celle que Schliemann crut être la Troie de Priam est « Troie II » qui exista entre 2600 et 2300 avant J.C. Cette ville était antérieure en fait d'environ mille ans à la véritable Troie d'Homère, « Troie VII A », comme l'a montré l'archéologue américain Carl Blegen, mais en 1937 seulement.

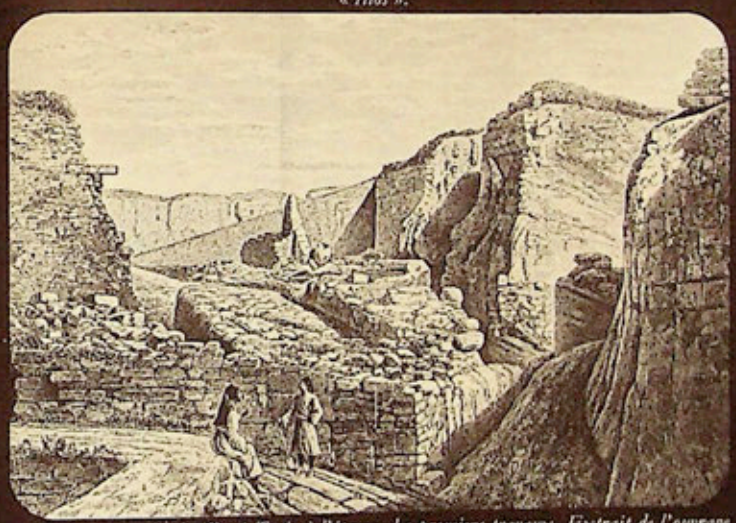
Ce qui rendait Schliemann si attaché à Troie II était la grande découverte archéologique du XIXe siècle, la découverte que lui et Sophie avaient faite au printemps de 1873: le fameux « trésor de Priam », qui n'était pas le trésor de Priam mais celui d'un roi beaucoup plus ancien. Un matin tôt, Sophie et Schliemann surveillaient les fouilles lorsque Schliemann le premier vit briller de l'or à

(Suite en page 61)

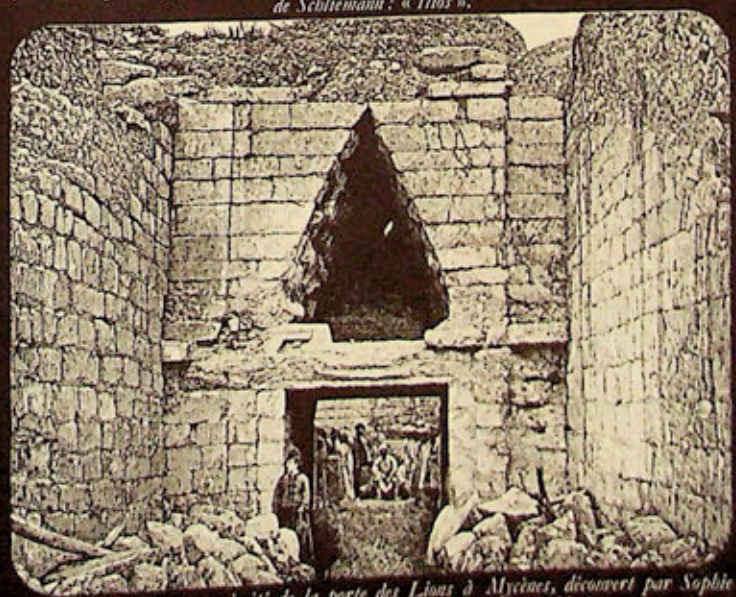
1 Schliemann en 1890 au cours de sa dernière campagne de fouilles à Troie, à la fin de sa vie. 2 Façade du palais construit par Schliemann à Athènes, « Ilion Mélathron », qui fut sa résidence au cours des quinze dernières années de sa vie. Ce bâtiment est actuellement le siège de la Cour des Comptes à Athènes.



3 Etat des fouilles à Troie en juin 1873. Gravure extraite de l'ouvrage de Schliemann : « Ilios ».



4 Autre aspect des fouilles à Troie à l'époque des premiers travaux. Extrait de l'ouvrage de Schliemann : « Ilios ».



5 Le trésor situé à proximité de la porte des Lions à Mycènes, découvert par Sophie Schliemann. Gravure extraite du livre de Schliemann « Mycènes ».

MARCEL DUCHAMP

Reportage photographique Marc Lavrillier.

Marcel Duchamp et Robert Lebel vus à travers la Roue de bicyclette.

MAINTENANT ET ICI

Dialogue avec Robert Lebel.

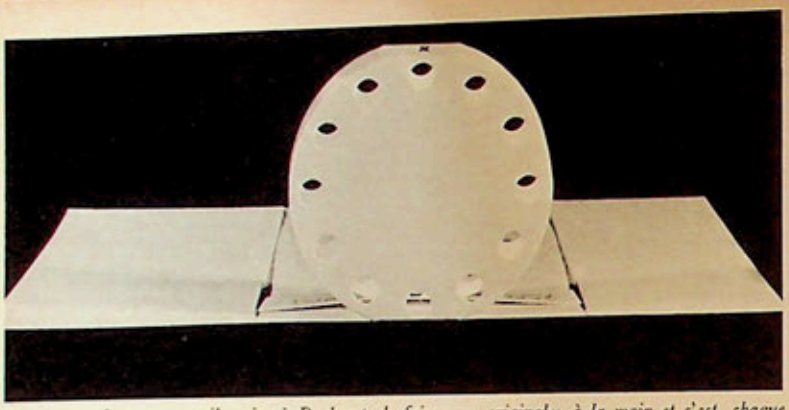
ROBERT LEBEL – Mon cher Marcel, ce que vous nous apportez de plus incomparable, c'est votre liberté. Vous savez et vous faites savoir que vous ne devez de comptes à personne. Aussi ne peut-il être question pour moi de vous en demander mais la curiosité que vous m'inspirez depuis toujours reste si grande que vous me pardonnerez, peut-être, d'essayer de comprendre comment, ayant été d'abord un « refusé », puis très longtemps un « refuseur », vous êtes assez récemment devenu plutôt un « accepteur ». Il va sans dire qu'on ne saurait relever chez vous la moindre trace de résignation, de lassitude ou de complaisance. Je ne crois pas non plus que le titre de « sage » vous convienne exactement car vous êtes loin d'avoir abjuré votre cynisme et vos tendances autopunitives demeurent très prononcées. Vous n'en finissez pas de châtier en vous l'artiste qui fut et, à ce propos, vos amis vont encore de surprise en surprise. La dernière en date est due aux *Entretiens* que vient de publier M. Pierre Cabanne et d'après lesquels vous seriez un personnage simple, clair, constamment amusé ou ravi, « blagueur » et familier, donc parfaitement à la portée des habitués parisiens du théâtre et des galeries de boulevard. Aucun problème, aucun nuage, aucune intention secrète. Gianfranco Baruchello, le neveu de New York et de Rome, dans un article de *La Quinzaine Littéraire*, a estimé que ces *Entretiens* étaient « dans le style exact où l'on interviewerait Jacques Anquetil, parmi les trophées et les maillots jaunes qui décorent son château ». Qu'avez-vous à dire de ce commentaire?

MARCEL DUCHAMP – Les entretiens de ce genre sont foncièrement légers par leur formule elle-même. On les destine à un public qui les lit comme on « parcourt » *Match*. Il est possible, néanmoins, qu'ils contiennent de temps en temps des répliques-souvenirs d'une certaine portée. C'est pourquoi j'ai tenté l'expérience.

R. L. – Ce qui étonne aussi dans ces *Entretiens*, c'est la sorte d'agacement que vous témoignez à l'égard des interprétations éthiques, intellectuelles ou transcendantales de vos travaux et de votre personnage. D'Apollinaire suggérant qu'il vous serait peut-être réservé « de réconcilier l'Art et le Peuple », vous dites dédaigneusement: « Il a écrit n'importe quoi ». Vous n'êtes guère plus tendre envers André Breton qui s'est tant dépensé pour accréditer votre «mythe». Quelques pointes contre lui auraient pu être éliminées avec profit des *Entretiens* mais elles vous ont sans doute échappé car pourquoi auriez-vous fait exception à votre règle de ne pas relire et d'oublier rapidement les textes qui vous concernent? Vous rappelez-vous au moins ces phrases de *Phare de la Mariée*, publié par Breton en 1935: « L'originalité se compose étroitement aujourd'hui avec la rareté. Sur ce point l'attitude de Duchamp, la seule parfaitement intransigeante, de quelques précautions humaines qu'il l'enveloppe, demeure, pour les poètes et les peintres les plus conscients qui l'approchent un sujet de confusion et d'envie ». Approuvez-vous toujours cette définition ou êtes-vous prêt à la répudier? Croyez-vous qu'elle ait été le résultat d'un malentendu? Jugez-vous à présent qu'en vous hissant sur le pavois surréaliste, André Breton portait atteinte à votre indépendance de « respirateur ». Est-ce pour démentir vos biographes trop exaltés ou trop « respectueux » que vous avez entrepris la désoccultation sarcastique dont vous voulez faire votre dernier chef-d'œuvre? Dans ce cas, votre portrait d'un caractère « clownesque » si accentué, tel qu'il orne la couverture des *Entretiens*, et à condition que vous l'ayez choisi vous-même, prendrait toute sa signification « histrionique ».

M. D. – Je vous dirai tout de suite qu'on ne m'a pas consulté avant de reproduire mon portrait très « Footit » sur la couverture de devant des *Entretiens*. En ce qui concerne André Breton, les *Entretiens* étaient rédigés bien avant sa mort et je veux me désolidariser des citations désobligeantes qui ont été publiées après. On ne m'a pas consulté non plus pour ces publications. J'ai toujours dit que j'éprouvais envers Breton un sentiment de grande reconnaissance pour sa compréhension à une époque où il était seul à me dévoiler à moi-même. Je ne répudie donc rien de ce qu'il a écrit sur moi mais si je pense à d'autres écrivains — Apollinaire par exemple — il est vrai que je me

Marcel Duchamp: Jeune homme triste dans un train. *1911. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.*



De plus en plus rarement, il arrive à Duchamp de faire un « original » à la main et c'est, chaque fois, un coup de maître. Témoin La Pendule de Profil, *« pliage » qui est vu ici déployé et qui réalisait, en 1964, une idée des années 1911-1915. (Pour* La Double Vue *de Robert Lebel, Editions du Soleil Noir.)*

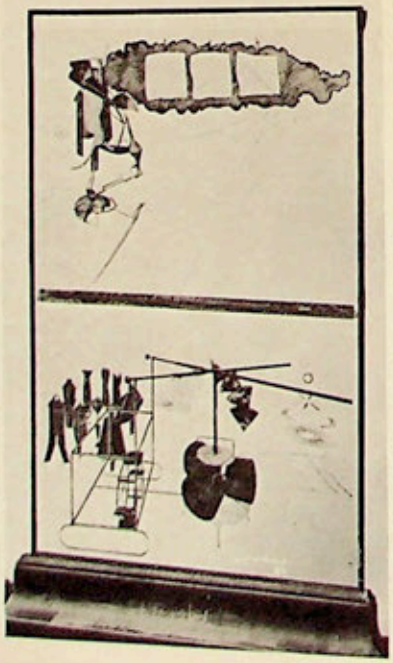
méfie d'une certaine enflure littéraire qui passe pour une traduction fidèle du visuel en écrit. La peinture est un langage en soi et ne devrait pas avoir besoin des littérateurs pour être comprise. C'est une tolérance de la part des peintres.

R. L. – Quel qu'en soit le responsable, ce portrait marque nettement le but avéré des *Entretiens*: dévaloriser l'artiste et surtout le dévaloriser *en vous*. Ce penchant n'est certes pas nouveau mais ce qui l'est davantage, c'est votre insistance à récuser toutes les implications « cérébrales » de vos travaux, par exemple du *Grand Verre*, dont l'élaboration serait uniquement d'ordre technique ou artisanal. Puis de dépréciation en dépréciation vous arrivez à dire: « Je ne considère pas que le travail que j'ai fait puisse avoir une importance quelconque » et enfin vous affirmez ne pas même croire en vous, ni d'ailleurs en rien. Cependant on vient d'exhumer et de publier en édition de grand luxe à New York la *Boîte Blanche* intitulée: *A L'Infinitif* et composée de fac-similés de notes manuscrites datant de 1910 à 1920: un supplément inédit en somme à votre *Boîte Verte* de 1934 et le moins que l'on puisse dire de la *Boîte Blanche* est qu'elle confirme l'extrême complexité de votre pensée d'alors. En outre, si vous aviez perdu tout intérêt pour cette pensée, vous auriez déchiré ces notes au lieu de les conserver pendant trente ou quarante ans ou vous auriez refusé de les laisser éditer au lieu de participer activement à leur publication comme vous l'avez fait. Avouez que votre comportement reste assez énigmatique, malgré l'apparente limpidité de vos *Entretiens*.

M. D. – L'art n'a pas d'excuse biologique. Ce n'est qu'un petit jeu entre les hommes de tous les temps: ils peignent, regardent, admirent, critiquent, échangent et changent. Ils trouvent là un exutoire à leur besoin constant de décider entre le bien et le mal. Logiquement, j'aurais donc dû détruire mes notes mais la logique n'étant pas non plus biologique, on se perd dans un dédale de conclusions illogiques pour arriver à un « sérialisme » irrationnel.

R. L. – Vous déclarez dans les *Entretiens*: « Je n'ai jamais eu de grands malheurs, de tristesse, de neurasthénie » et vous justifiez par « l'humour de jeux de mots: triste, train » le *Jeune homme triste dans un train* que vous avez peint vers la fin de l'année 1911. « Le jeune homme est triste parce qu'il y a le train qui vient après, précisez-vous. « Tr » est très important ». Vous admettez néanmoins vous être représenté vous-même, seul dans le compartiment, au cours d'un de vos voyages de Paris à Rouen où votre père était notaire mais vous ne dites pas pourquoi la toile bordée de noir a l'aspect d'un faire-part de deuil. Le *Jeune homme triste* étant une esquisse du *Nu Descendant un Escalier*, qui fut retiré du Salon des Indépendants en mars 1912, à la demande de vos amis peintres et de vos deux frères (vous confessez à M. Cabanne que « l'incident vous a un peu tourné les sangs »), ne croyez-vous pas que votre explication trop exclusive de cette situation par l'humour fasse penser à Lautréamont qui, des *Chants de Maldoror*, refusés par son éditeur, passa aux *Poésies*, où il se corrigeait « dans le sens de l'espoir »? Pour Lautréamont comme pour vous, n'était-il pas urgent de surmonter, par un recours systématique au sarcasme, l'inavouable humiliation que venait de subir l'artiste? N'y aurait-il pas là, dans ce moment très court de désarroi du *Jeune homme triste*, la clé de votre détachement ultérieur, de votre « ironisme d'affirmation » et même de la pitrerie éventuelle des *Entretiens* qui coïncident, ne l'oublions pas, avec vos premières expositions dans des musées français à Rouen et à Paris, réparations très tardives de l'affront de 1912, à l'approche de votre quatre-vingtième anniversaire?

Le Grand Verre. *Reproduction réduite, signée et datée par Duchamp en 1944.*



M. D. – En réalité, la bordure noire du *Jeune homme triste* m'a surtout servi à cadrer le tableau pour le mettre à son échelle mais je reconnais que l'incident du *Nu Descendant un Escalier* aux Indépendants a déterminé en moi, sans même que je m'en rende aussitôt compte, une complète révision de mes valeurs. Votre parallèle entre mon cas et celui de Lautréamont, malgré d'inévitables différences, me paraît donc très soutenable, bien que je n'y aie jamais pensé.

R. L. – Il peut paraître invraisemblable qu'ayant publié sur vous un livre assez copieux en 1959, j'en sois encore à me poser tant de questions à votre endroit mais c'est justement depuis 1960 que l'on a constaté une évolution de votre attitude. En mai 1960, pour une petite exposition dans une librairie de Stockholm, Ulf Linde et P.O. Ultvedt exécutèrent de leur propre initiative des répliques de la *Roue de bicyclette* et de *Fresh Widow*. L'année suivante, à l'exposition du « Mouvement » à Amsterdam, on put voir une *Rotative Plaque-Verre*, copiée par Magnus Wibom, P. O. Ultvedt et K. G. Hultèn, ainsi qu'une *Porte du 11 rue Larrey*, reconstruite par K. G. Hultèn et Daniel Spoerri. Vous auriez pu accueillir ces empiétements sans excès d'enthousiasme, comme jadis le *Rrose Sélavy* de Robert Desnos qui se prétendait en communication télépathique avec vous à travers l'Océan, mais, tout au contraire, vous vous êtes empressé de vous rendre à Stockholm pour aider Ulf Linde à terminer sa copie du *Grand Verre* et pour la signer. Avez-vous ressenti comme des « appels attendus » ces gestes de vos admirateurs? On le jurerait et peut-être vous ont-ils enfin déchargé du souci de « produire » vous-même. Vous y cédiez de moins en moins, certes, mais il vous arrivait encore de surprendre par l'intensité de vos capacités créatrices tandis que, désormais, vous vous bornerez à « laisser faire ». Ce qui ressemblerait à un renoncement chez un autre devient chez vous une libération. Est- ce bien cela?

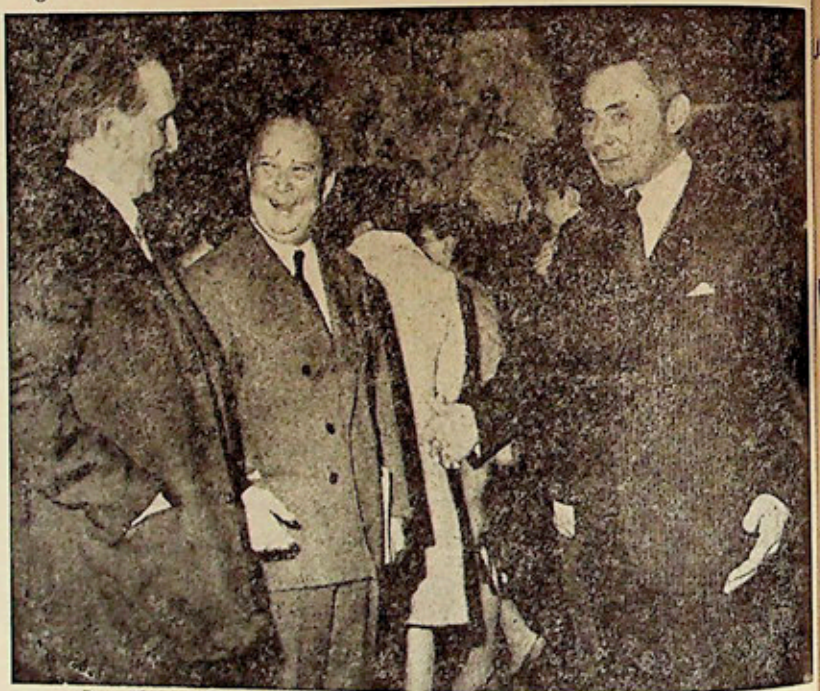
M. D. – J'ai acquiescé à ces premières copies dès que j'en ai entendu parler. Elles devaient donc correspondre à ce que j'attendais. Ayant toujours été gêné par le caractère d'unicité décerné aux œuvres d'art peintes, j'ai vu là une solution proposée par d'autres à mon besoin de sortir de cette impasse et de rendre aux *ready-mades* la liberté de répétition qu'ils avaient perdue.

R. L. – Après ce premier lancement de satellites, vous en avez présidé d'autres.

Marcel Duchamp et Robert Lebel dans l'atelier de Neuilly, avec les répliques des ready-mades. *Au premier plan, le* Porte-bouteilles.

Survivant d'un siècle de combats

Marcel DUCHAMP, frère de Jacques VILLON de Raymond DUCHAMP-VILLON et de Suzanne DUCHAMP, retrouve dans la gloire son ancien voisin : le Musée des Beaux-Arts



De gauche à droite : Marcel DUCHAMP, le Dr Robert DAMBERT, adjoint aux Beaux-Arts et M. Pierre CHAUSSADE, adjoint de région

Le plus récent ready-made de Duchamp réalisé au Musée de Rouen le 15 avril 1967. (Extrait du journal rouennais « Liberté-Dimanche ».)

De nouvelles répliques de *ready-mades*, réalisées par Ulf Linde avec votre assentiment et d'abord exposées à Stockholm en 1963, ont finalement rejoint au « Moderna Museet » les copies précédentes, sauf la *Porte* qui avait été détruite à l'issue de l'exposition d'Amsterdam. On peut donc considérer que toutes ces reproductions constituaient à vos yeux un hommage d'ailleurs platonique, puisque vous n'en tiriez aucun profit, en dehors de la satisfaction compréhensible de voir se former en Europe comme un « relais » du Musée de Philadelphie, où sont regroupés la plupart de vos « originaux ». Il restait à placer les répliques sur orbite commerciale et c'est à quoi s'est employé diligemment Arturo Schwarz lorsqu'il a édité en 1964, avec votre accord, quatorze séries de *ready-mades, etc.* tirés à huit exemplaires numérotés. Une série supplémentaire hors commerce vous était réservée (ainsi qu'à Schwarz) et vous en paraissez enchanté visiblement car elle orne votre atelier de Neuilly.

M. D. – En effet, je suis très satisfait du soin presque fanatique avec lequel Schwarz a réussi à reproduire les *ready-mades*. La *Roue de bicyclette* n'est pas n'importe quelle roue de bicyclette qui aurait eu la fourche courbe. Schwarz s'est donné la peine de faire copier la fourche droite de l'ancienne photographie. Si ces *ready-mades*, qui ont vécu dans le noir pendant quarante, cinquante ans, reviennent sur l'eau, je ne vois pas d'objections à ce qu'on en fasse des éditions, comme pour des sculptures, puisque le *Porte-bouteilles* est reproduit à titre de sculpture dans le livre de Mme Giedion-Welcker.

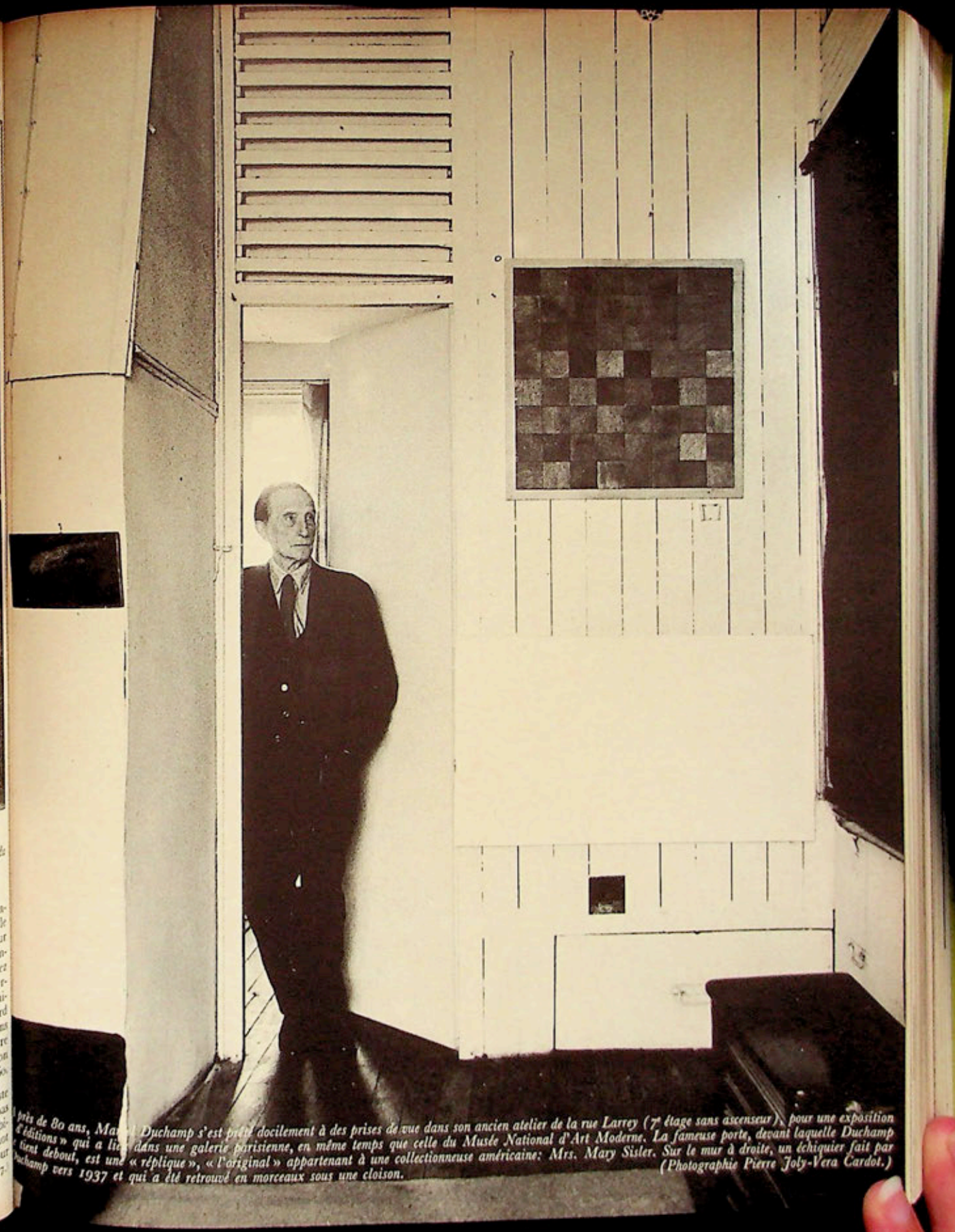
R. L. – Vous avez certainement remarqué combien les premières répliques d'Ulf Linde semblent plus « esthétiques », plus « raffinées » que vos originaux, même, alors que celles de Schwarz sont entièrement dépouillées d'art et parviennent à la parfaite froideur. Elles répondent par l'affirmative à une question que vous posiez dans une note de la *Boîte Blanche*: « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas « d'art »? »

M. D. – Votre constatation est absolument exacte. Je n'ai pas contribué à l'exécution de la série de Stockholm mais je me suis occupé de celles de Milan au point d'en donner le « bon à tirer ». J'y veillais, voyez-vous.

R. L. – Vous n'ignorez pas les remous suscités par la relative prolifération de vos *ready-mades*. Les répliques, celles que vous aviez faites ou choisies vous-même, n'excédaient guère une dizaine en trente ans. Devaient-elles rester rares tout en sapant la notion de rareté? Le doute est dû, je crois, à l'ambiguïté de vos notes de la *Boîte Verte*, celle notamment où vous envisagez de « limiter le nombre de ready-mades par année » et celle qui est relative au « côté exemplaire du ready-made ». Vous avez trop vivement le sens des nuances les plus fines du langage pour que l'ambivalence de cette dernière note soit accidentelle. Tout pivote autour d'une formule à double face, selon que le mot « exemplaire » soit pris pour un adjectif et veuille dire: « qui sert d'exemple », ou bien pour un nom et signifie: « objet de type commun ». Je vous signale que vous avez approuvé successivement, à un an d'intervalle, ces deux interprétations antinomiques du même traducteur: George Heard Hamilton, qui a utilisé la première dans l'édition anglo-américaine de mon livre en 1959 et la seconde dans la version anglo-américaine de la *Boîte Verte* en 1960.

M. D. – Malheureusement, je ne résiste jamais au plaisir d'allitérer mais je n'ai pas eu consciemment l'idée de faire une ambivalence là. Ai-je entrevu dans le mot « exemplaire » le sens de l'adjectif: « pour servir d'exemple »?

(Suite en page 77.)



Près de 80 ans, Marcel Duchamp s'est prêté docilement à des prises de vue dans son ancien atelier de la rue Larrey (7e étage sans ascenseur), pour une exposition d'« éditions » qui a lieu dans une galerie parisienne, en même temps que celle du Musée National d'Art Moderne. La fameuse porte, devant laquelle Duchamp se tient debout, est une « réplique », « l'original » appartenant à une collectionneuse américaine: Mrs. Mary Sisler. Sur le mur à droite, un échiquier fait par Duchamp vers 1937 et qui a été retrouvé en morceaux sous une cloison. (Photographie Pierre Joly-Vera Cardot.)

LES GRAVEURS VÉNITIENS DE "VEDUTE" AU XVIII[e] SIÈCLE

par Teresio Pig

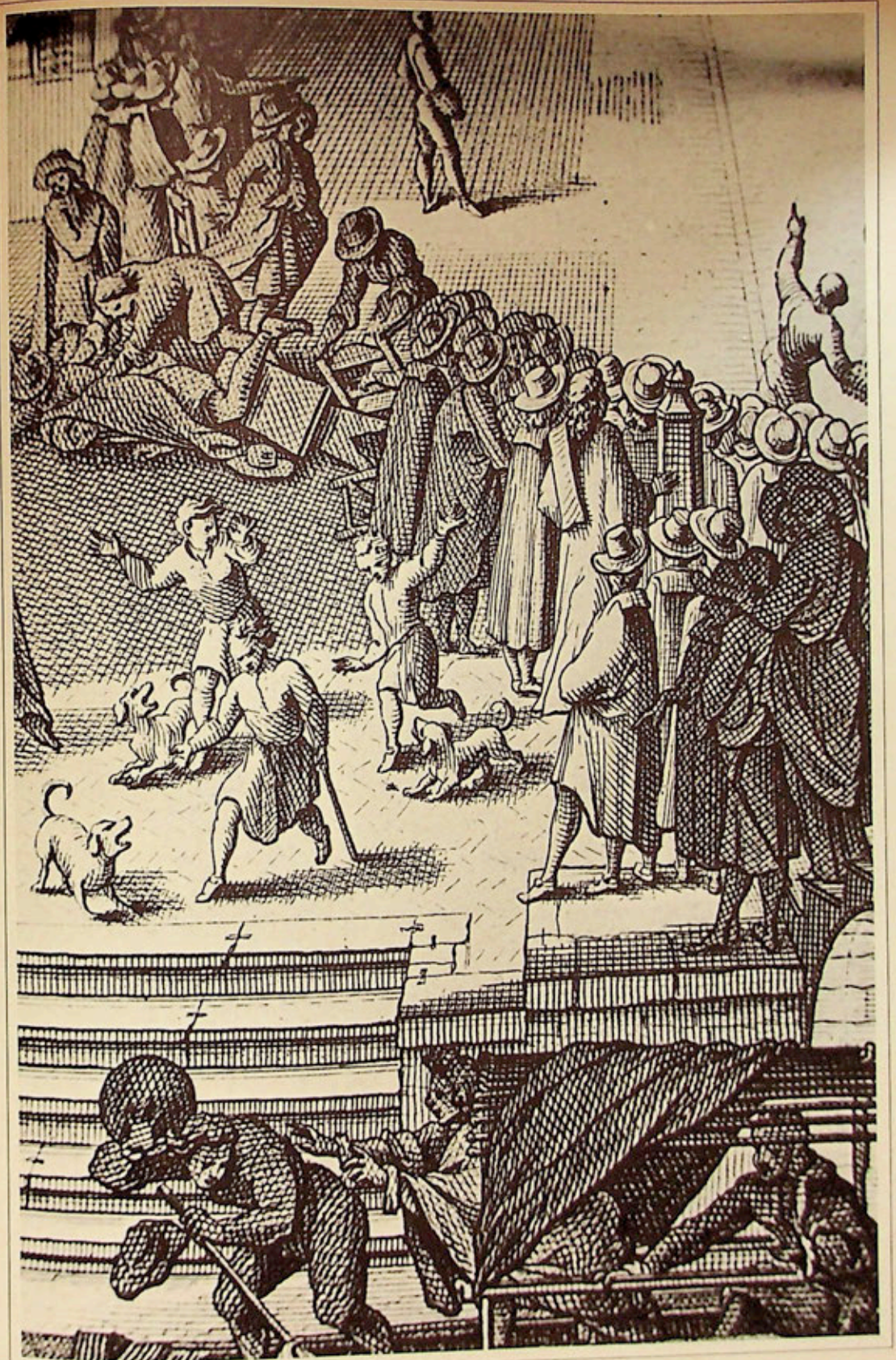
Une fois de plus, l'été prochain, le Palais Ducal de Venise abritera une grande exposition. Elle sera consacrée aux peintres du paysage urbain, les « vedutisti » du XVIII[e] siècle: Carlevaris et Canaletto, Bellotto et Marieschi, Francesco Guardi. A l'enchantement des tableaux répondra l'enchantement de la Venise réelle, son impérissable pouvoir de fascination. Aujourd'hui encore, le voyageur qui s'arrête au bord du Grand Canal, ou qui tourne son regard vers le Bassin de Saint-Marc, découvre dans l'image de la cité cette beauté qui n'appartient qu'à elle: Venise est sans égale, unique comme un joyau extraordinaire, sorti des mains d'un mystérieux créateur.

Mais combien parmi ceux-là même qui l'adorent, sentent que son pouvoir secret réside précisément dans sa structure urbaine, dans sa forme parfaite d'authentique objet architectonique, de véritable œuvre d'art? La manière dont elle s'organise, en fait, autour des espaces intérieurs déterminés par les canaux, les « fondamente », les « campi », la Place Saint-Marc, s'inspire d'une norme architectonique totalement soumise à la perspective, une perspective particulière, essentiellement « picturale ». La fuite des corniches et des baies, les profils répétés des toits rythmés de cheminées pittoresques, le raccourci des quais pavés le long des canaux, semblent nés de l'un de ces instruments d'optique spéciaux, « cosmorama » ou « chambres noires » qu'utilisèrent précisément les peintres eux-mêmes pour arriver à rendre la réalité topographique de la cité.

L'absence d'éléments naturels autres que le ciel et l'eau — ni montagne, ni collines, ni rivages boisés, ni vallées aux profondeurs noyées d'ombre — vient renforcer cette impression qu'on serait tenté de dire « artificielle ». En réalité, il s'agit bien plus d'une sensation profondément rationnelle, qui fait reconnaître partout la main de l'homme. Palais après palais, fenêtre après fenêtre, chaque élément contribue à créer une scénographie infinie, d'une animation extrême, au long de laquelle l'œil glisse avec un plaisir intellectuel d'une subtile complexité. Comme dans les boîtes imbriquées des jeux chinois, perspectives à l'intérieur d'autres perspectives, Venise ainsi se fixe dans le souvenir du visiteur par des schémas architectoniques: tel angle de la Place Saint-Marc, telle échappée sur le Grand Canal, vus de la fenêtre d'un hôtel, telle fuite de « fondamenta » interrompue par un pont, que nous avons rencontrés si souvent au cours de nos pérégrinations enchantées.

C'est d'un processus analogue que sont nées, jadis, les œuvres des « vedutisti » qui avaient choisi d'éterniser ces thèmes vénitiens de la manière la plus naturelle pour eux, la plus organique. Peut-on parler véritablement d'une école « vedutiste »? Dans un certain sens, oui, ou tout au moins, d'une tradition de goût, d'un lien culturel, qui permet de remonter beaucoup plus loin en arrière pour y rechercher l'origine de la peinture de vues urbaines. Celle-ci se proposait de reconstituer l'ordonnance topographique de la cité dans son aspect réel, mais de donner aussi de cette réalité une image transfigurée, et par là même poétique. Tous ceux qui connaissent bien les mosaïques de Saint-Marc, savent que beaucoup d'entre elles offrent des images de la cité de jadis.

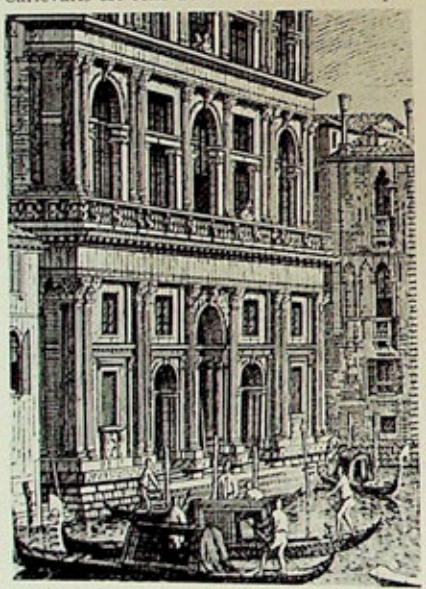
Luca Carlevaris: La Place Saint-Marc. Détail.



Lovisa : Le jeu de « pallone ». Détail.

Au portail gauche de la basilique, la « Procession des reliques de Saint-Marc » se déroule parmi les ors resplendissants de la vieille église: la superbe façade, les arcs surmontés des chevaux dorés brillent au soleil. Si nous pensons aux peintures du Quattrocento, que dire des grands panoramas qu'on trouve sur les toiles de Gentile Bellini ou sur celles de son génial continuateur, Carpaccio? Que dire de la fidélité architectonique avec laquelle celui-ci représente par exemple « Le Pont du Rialto » (aujourd'hui à l'Académie), avec les gondoles glissant sur l'eau noire et les passants assemblés le long des « fondamente » sous la lueur blanche d'un soleil invisible? Le thème de Venise revient dans bien des tableaux du XVIe siècle, chez les grands maîtres eux-mêmes, de Titien à Véronèse, de Tintoret à Palma. D'autre part, au début du siècle déjà, un graveur vénitien, formé sans doute à Nuremberg, Jacopo de'Barbari, avait donné, avec son grand plan de Venise à vol d'oiseau, le chef-d'œuvre inégalé du « vedutisme » avant la lettre, lié au réalisme de l'illustration de livres, qui connut un développement si remarquable en Allemagne à l'époque de Dürer.

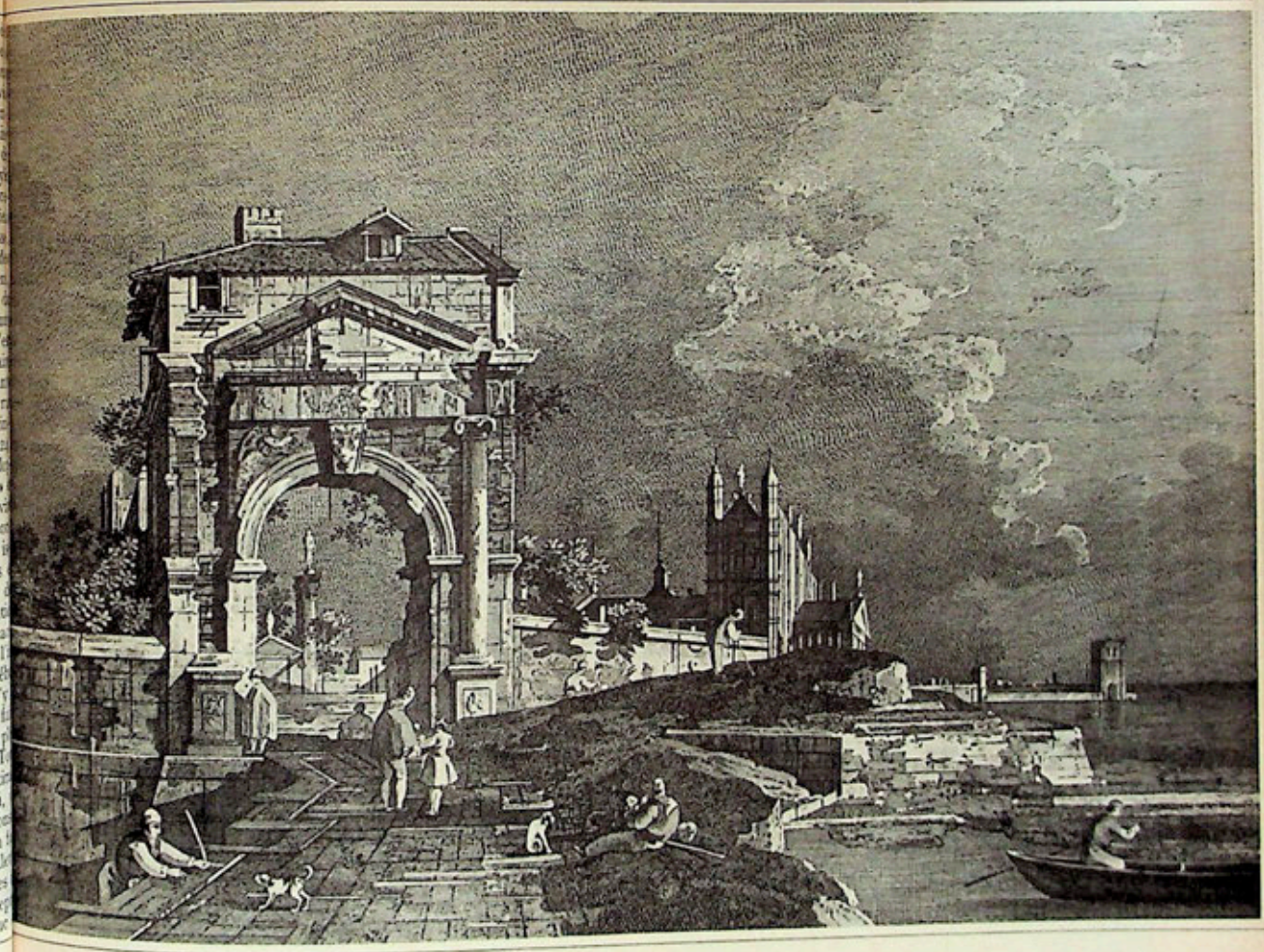
C'est seulement au XVIIe siècle pourtant que le genre commence à s'affirmer vraiment, grâce à des artistes étrangers dont le nom est demeuré dans la critique du temps. Au milieu du siècle, Giuseppe Heintz le jeune donne de nombreuses images de Venise et de ses fêtes animées, qu'il représente avec une étonnante fidélité topographique. Mais Venise attendait en somme une impulsion décisive qu'allait lui donner l'école romaine des peintres de « vedute » et de scènes populaires: elle lui vint par l'intermédiaire de Luca Carlevaris. Celui-ci se trouvait à Rome dès la fin du XVIIe siècle. Il mit à profit le climat culturel qui s'y était développé et qui devait contribuer à orienter son inclination initiale pour le paysage vers la peinture du « caprice architectonique » et les « vedute ». Il travaillait à cette époque près du fameux Van Wittel. Peut-être l'introduisit-il lui-même à Venise, comme en témoignent certaines de ses peintures représentant la cité de la lagune, dont la première, celle du Prado, est datée de 1697. La mise en perspective de Carlevaris est celle du « vedutisme » nordique,



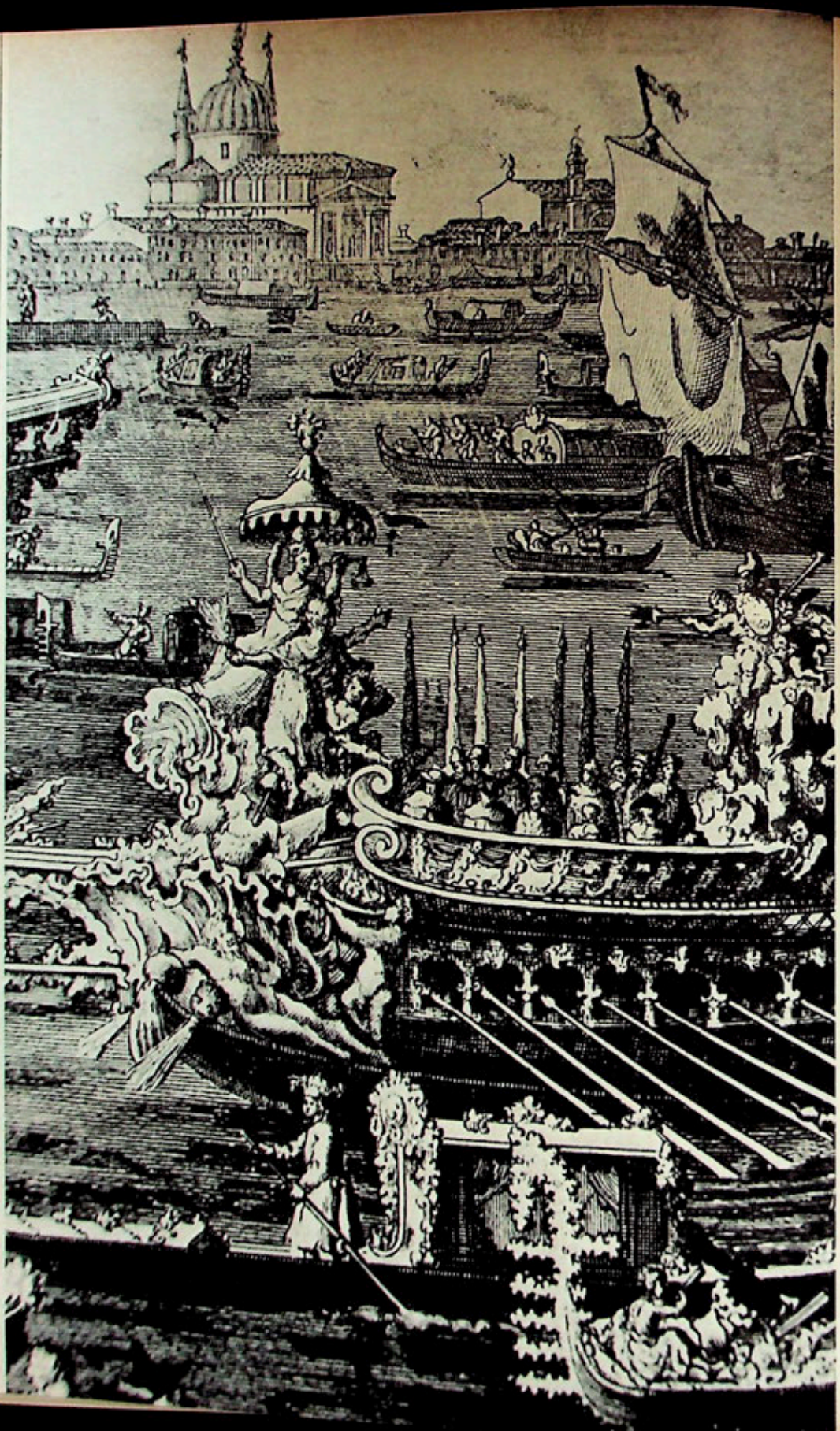
statique, frontale. Mais la palette chromatique est toute vénitienne par la subtilité délicate des nuances atmosphériques. En fait, son influence sur le vedutisme vénitien semble s'être exercée moins par ses charmants tableaux narratifs (dont les plus fameux sont les « Fêtes pour le duc de Manchester », de 1707, ou la « Régate pour le roi de Danemark », de 1709) que par les 104 eaux-fortes de ses « Fabbriche di Venezia », publiées en 1703. Dans cette série
vues de palais, de places, de canaux,
retrouve Venise tout entière. Les annotati
portées sur les dessins préparatoires conser
au Musée Correr et au British Museum se
blent indiquer que Carlevaris réalisait la m
au point des multiples détails à partir
mesures réelles mises en perspective. Le st
de Carlevaris graveur n'apparaît pas au p
mier regard. Il a pourtant un caractère bi
défini. Ses compositions, dans leur sécheres
semblent des épures d'architecte plus que d
abstractions de peintre, mais elles donne
dans le contraste entre le blanc absolu
papier et les fines striures de la pointe,
impression de vérité atmosphérique qui n'
pas sans poésie. On trouve aussi dans certa
détails les éléments d'une chronique vivan
— un groupe de citadins, une scène de r
insolite, une représentation théâtrale à Sai
Marc — qu'on dirait pris sur le vif (voir p. 2

Les libraires-éditeurs vénitiens dével
pèrent leur œuvre de « patronage »
la gravure des vues urbaines dev
un de leurs domaines de prédilection. Le co
merce des livres illustrés et des gravures,
lées ou réunies en album, était de plus
plus florissant. De riches patriciens amis
arts participaient même aux frais d'édi
et leur nom apparaissait dans les dédica
ajoutées à de nombreuses gravures. Que
térêt des éditeurs se soit concentré, au dé
du XVIIIe siècle, sur les « vedute », il n'y
là rien d'étonnant. Nous savons, en
que le « portrait de Venise » séduisait
que tout les voyageurs anglais du Grand T
et les grands mécènes étrangers. Il att
aussi les connaisseurs comme l'Algarotti,
les marchands-amateurs, comme le Co
Smith. Vers 1730, ce dernier possédait en
à lui seul au moins 6 tableaux de Canal
représentant Saint-Marc, ainsi que 14 vues
Grand Canal, et il se préoccupait de leur re
duction en gravure par Vicentini. Le duc

Antonio Vicentini, d'après Canaletto: Ca'Grimani. D

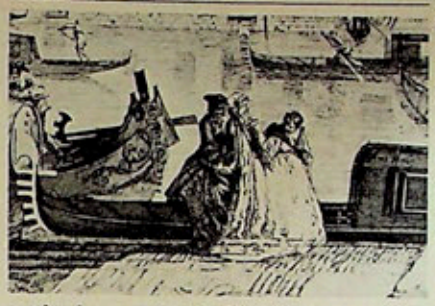


Bernardi, d'après Canaletto : Caprice. Détail.



2

3



Bedford avait acquis lui aussi 24 « vedute » de Canaletto, tandis que 20 autres entraient dans la collection Harvey et 17 dans celle du comte de Carlisle. C'était en somme le début d'une période d'enthousiasme universel pour l'extraordinaire cité de la lagune, enthousiasme qui devait s'affirmer durant tout le siècle et se prolonger jusqu'à nous à travers les témoignages merveilleux d'artistes comme Guardi, Turner, Bonington, Monet, et aussi dans les effusions poétiques de Gœthe, de Musset, de Nietzsche, de Rilke, de Thomas Mann. Alors que jour après jour se précisait le crépuscule de la fabuleuse civilisation vénitienne, dans ses aspects sociaux, politiques et économiques, chaque tableau, chaque estampe qui en retenait l'image était comme un romantique bastion, dressé contre l'irrésistible érosion des jours. La « veduta » devenait ainsi, dans le même temps, le fruit et la preuve de ce « plébiscite » universel et tenace en faveur de Venise.

'action des libraires-éditeurs, en ce qui concerne les vues gravées, s'est développée à Venise durant tout le XVIII^e siècle, de Lovisa à Viero, à Wagner, à Furlanetto. Ce fut précisément Domenico Lovisa qui, entre 1715 et 1720, ouvrit la série des grands recueils avec les 60 estampes de son « Gran Teatro di Venezia ». Bien qu'il s'agisse en fait de reprises d'après Carlevaris, les estampes de Lovisa se distinguent par leur jolie luminosité et par une incontestable verve réaliste, spécialement dans le groupement des silhouettes qui sont un élément important de la composition (voir page 25). L'élaboration formelle varie, selon l'intervention des différents dessinateurs, parmi lesquels on distingue Giuseppe Valeriani, Vasconi, Carlo et Andrea Zucchi. Le point de vue uniforme, axé, et pris d'assez haut, trahit l'usage systématique de la chambre optique.

On peut dire que cet ingénieux appareil fut utilisé, d'une manière ou d'une autre, par tous les peintres de « vedute » du XVIII^e siècle. On connaît le principe de la « chambre noire »: l'image formée à travers un trou ouvert dans l'une des parois d'un volume privé de lumière se trouve projetée, inversée, sur la paroi opposée. Déjà Léonard de Vinci avait conçu, sur les bases de cette découverte, des appareils destinés à utiliser la projection de l'image virtuelle dans le but de la reproduire.

e XVIII^e siècle, qui fut celui des « techniciens » et des « dilettantes », s'empara de la « chambre optique » et la perfectionna, en la rendant maniable et en réalisant des versions de petites dimensions, à peine plus grandes que les appareils photographiques « Reflex » d'aujourd'hui. A Venise aussi, au XVIII^e, la « chambre optique » est mentionnée à propos d'œuvres de Carlevaris, de Canaletto, de Bellotto, de Guardi. Costa en a montré une en fonction sur l'une de ses estampes (voir page 32); le fameux vulgarisateur scientifique, Francesco Algarotti, en rappelle l'usage dans ses écrits. Et Zanetti précise que Canaletto avait appris à « en corriger les défauts ».

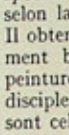
Antonio Vicentini commence lui aussi vers 1722 son activité de graveur de « vedute », qui devait lui valoir une grande réputation comme reproducteur de Canaletto (voir page 26). L'éditeur Pasquali publie à partir de 1735 ses gravures d'après les tableaux du maître appartenant au Consul Smith, sous le titre « Prospectus Magni Canalis Venetiarum ». Au premier volume de 14 estampes fait suite en 1742 l'édition complète, en trois parties, comportant 38 gravures: celles-ci constituent l'épisode essentiel de l'histoire de la gravure « vedutiste » à Venise. Tous les artistes pouvaient s'inspirer désormais de ce répertoire d'inventions perspectives, plus accessible naturellement, et plus diffusé que les tableaux: la renommée des peintres vénitiens en augmenta d'autant.

Le style des gravures de Vicentini, d'une exceptionnelle finesse, vaut qu'on s'y arrête. Alors que les dessins préparatoires sont assez minutieux et froids (aussi bien dans les exemplaires du British Museum que dans ceux du Musée Correr), les eaux-fortes offrent un trait incisif, une luminosité aérée, un tracé fluide très caractéristiques, sans rien de l'aspect mécanique sensible dans les estampes de ses prédécesseurs. Il est évident que Vicentini « traduit » des dessins plutôt que des peintures et s'inspire du style graphique de Canaletto. Il ne faut pas écarter pourtant la possibilité que

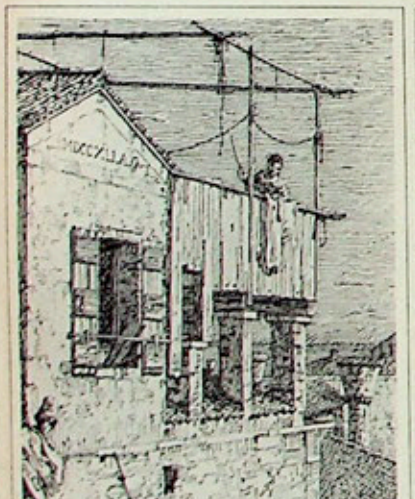
1 *Gian Battista Brustolon: Le Bucentaure. Détail.* 2 *Michele Marieschi: « Ca'Pesaro ». Détail.* 3 *Michele Marieschi: « La Salute ».*

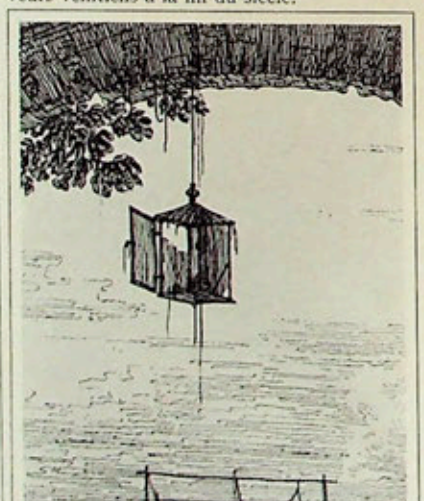
Vicentini ait connu également la manière de Canaletto graveur: celui-ci en effet avait peut-être abordé déjà ses travaux de peintre-graveur qui devaient aboutir, quelques années plus tard à ses extraordinaires « vedute » à l'eau-forte.

En 1739 arrive à Venise un autre graveur de premier plan, Giuseppe Wagner. Son excellente préparation technique, fondée sur des expériences anglaises et françaises, lui permit d'ouvrir un atelier de gravure de tout premier ordre. Ses collaborateurs en fait furent Berardi, Volpato, Zucchi, Bartolozzi, Flippart, et même le jeune Piranèse. Wagner se fit une spécialité de l'eau-forte retouchée au burin, selon la méthode pratiquée alors en France. Il obtenait ainsi un effet « pictural » spécialement bien adapté à la reproduction de la peinture vénitienne. Parmi les estampes des disciples de Wagner, les plus remarquables sont celles de Berardi d'après Canaletto, qui, vers 1740, reproduisent des vues romantiques « a capriccio » (voir page 27).



Dernière grande série des « vedute » d'après Canaletto, les 12 « Feste Ducali » furent gravées par G. B. Brustolon, entre 1763 et 1766, pour le libraire-éditeur Ludovico Furlanetto (voir page 28). A partir des grands dessins aquarellés de Canaletto, Brustolon a su rendre la transparence même des ciels peints par le maître et la lumineuse brillance de ses architectures. Il employait en même temps que le burin des morsures successives à l'eau-forte obtenant ainsi des effets proches de l'aquatinte, qui deviendront d'ailleurs caractéristiques de la technique plus évoluée adoptée par les graveurs vénitiens à la fin du siècle.





12

En 1741, Michele Marieschi publie ses 21 vu[es] de Venise à l'eau-forte, sous le titre « Magn[i]ficentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus » (voir page 29). Elles constituent sans aucun doute l'une des œuvres les plus personnelles de l'histoire de la gravure vénitienne et occupent une place particulière par rapport à la tradition de Carlevaris-Lovisa comme par rapport aux graveurs de Canaletto, Vicentini aussi bien que Wagner. L'éducation de Marieschi, en fait, fut celle d'un scénographe — ses peintures le montrent bien — et il a perfectionné sa technique durant un long séjour en Allemagne, s'attachant à un graphisme extrêmement incisif. Dans les fonds spécialement, à peine indiqués par un léger contour, l'effet atteint est presque celui d'une pointe sèche. Il obtient au contraire les ombres par un croisillon habile de traits parallèles qui donnent à l'estampe une tonalité froide et argentée très caractéristique. La vision perspective des « vedute » de Marieschi indique clairement l'utilisation de la « chambre optique », avec un objectif à grand angle, capable de couvrir un champ visuel sensiblement plus grand que celui embrassé normalement par l'œil humain. Certaines vues de places, de « campielli », de lagunes qui semblent vus d'une certaine hauteur, produisent un effet singulier. Les gravures de Marieschi se rattachent ainsi aux perspectives aériennes des scénographes plus qu'au domaine de la vision géométrique d'où les gravures « vedute » vénitiennes avaient jusque-là tiré leur caractère.

Michele Marieschi dans ses gravures cherche toujours à tirer un effet « pictural » particulier de la nuance des tonalités: les ombres sont transparents, la valeur des ombres varie entre les façades de brique, les contours blancs de pierre d'Istrie, les reflets vibrants de l'eau. Il recourt parfois à d'autres artistes pour ajouter de petites figures dans ses tableaux: c'est également le cas, à mon avis, pour quatre de ses estampes: dans la « Vi[ew] des Frari » par exemple, il est clair que les figures du premier plan sont dues à une autre main que celles du fond. Ces dernières ont certainement été gravées sur la plaque par Marieschi lui-même, tandis que les autres, plus proches, et plus grandes, semblent superposées au premier tracé de la planche. Marieschi avait évidemment senti le besoin de ces adjonctions. A quel artiste s'est-il adressé pour cela? Un indice permet une attribution: nous savons en effet que dans les gravures de Rio éditées par Orsolini, certaines figures avaient été ajoutées par Tiepolo. L'inscription figurant au bas de ces estampes porte la mention « Giovanni Battista Tiepolo figuras addidit ». A mon avis, c'est aussi Tiepolo qui a gravé dans un style et une technique tout à fait analogues, certaines des silhouettes figurant dans les estampes de Marieschi. Cette intervention

1 *Antonio Canaletto: « L'Altana ». Détail.* 2 *Antonio Canaletto: Le Portique.*

insolite de Tiepolo dans les gravures de Marieschi offre un certain intérêt parce qu'elle permet de mieux caractériser ce qu'était le processus adopté par les graveurs vénitiens de « vedute ». L'estampe, en fait, était conçue de façon « instrumentale » et seule la qualité exceptionnelle de l'exécution lui donne parfois une valeur poétique (voir page 29, fig. 3).

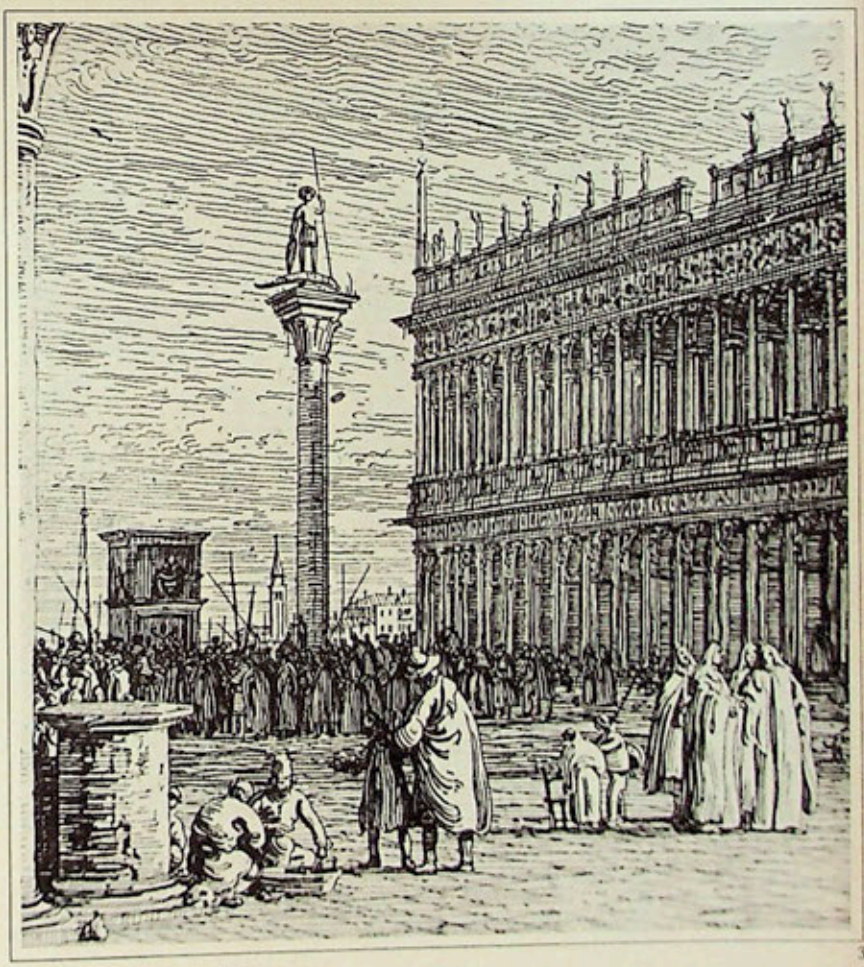
Marieschi avait à peine achevé son œuvre de graveur que déjà paraissait la série des 34 eaux-fortes de Canaletto intitulée « Vedute altre prese dai luoghi altre ideate ». La dédicace à Joseph Smith, consul anglais à Venise après 1740, permet de situer l'ensemble: ces planches ont probablement été exécutées entre 1741, année qui figure sur l'estampe portant le n° 12, et 1742, date donnée par un dessin du Fogg Museum pour l'estampe n° 9. Avec cette série, Canaletto a produit l'un de ses chefs-d'œuvre et la gravure de « vedute » atteint son sommet. Les 34 planches peuvent être divisées en deux groupes, d'après leur titre même: vues réelles, « prises sur le lieu même » (prese dai luoghi) et caprices « imaginés » (ideati).

armi les vues réelles, six seulement représentent Venise (voir page 31). La plupart des autres ont pour sujets des éléments choisis sur la « terra ferma ». Deux des caprices combinent des architectures vénitiennes réelles et d'autres qui sont imaginaires, certaines d'entre elles inspirées par un goût singulier pour le « néo-gothique », ou même pour les chinoiseries, qu'il faut peut-être rattacher à la tradition décorative des laques et des meubles, spécialement des meubles anglais de l'époque Chippendale.

Quoi qu'il en soit, les sources culturelles d'un tel langage graphique doivent être recherchées dans la plus haute tradition vénitienne, de Marco Ricci à Tiepolo, qui, durant cette période, avait publié les « Caprices » et était probablement occupé à graver les « Scherzi di fantasia ». Sans aucun doute, il existe des points de contact entre l'art de Tiepolo graveur et celui de Canaletto: chez l'un comme chez l'autre prévaut le fantasme de la lumière, le contrepoint entre l'ombre et le blanc éclatant, cristallin, du fond du ciel et des pierres blanches de Venise, qui détermine une extraordinaire fantaisie lumineuse. Il y a là une passion de la lumière que les deux artistes ont interprétée et révélée dans leur œuvre de graveur.

Je voudrais m'arrêter aussi sur le langage formel de Canaletto, analyser son mode de travail, directement lié au résultat qu'il obtenait dans ses gravures. Canaletto préparait ses estampes par un dessin, réalisé selon toutes les techniques propres aux graveurs de « vedute » que nous avons évoqués jusqu'ici. Il se rendait sur le lieu qu'il voulait représenter (rappelons certaines lettres écrites en 1725 à Stefano Conti, un marchand de Lucques, à propos de 4 tableaux qui se trouvent aujourd'hui à Montréal) et il obtenait une série d'ébauches, qu'il complétait par des études de détails. Ainsi la réalité « reconstruite » de Canaletto prenait une extraordinaire importance tout au long de son travail.

analetto d'autre part, dans l'élaboration de ses estampes, s'attache à mettre en valeur certains détails en les « encadrant ». Dans la gravure datée de 1741 par exemple, sur la terrasse (« l'altana »), au premier plan, la figure se détache plus forte, plus vive et brillante sous la lumière. La pointe du graveur glisse sur le cuivre selon une technique tout à fait analogue à celle que Canaletto adopte dans ses dessins, comme si l'artiste avait en main une plume et exécutait son trait à l'encre. C'est pourquoi il n'y a pas ici de morsures complexes, et nous sommes très loin des procédés de Berardi, de Wagner,



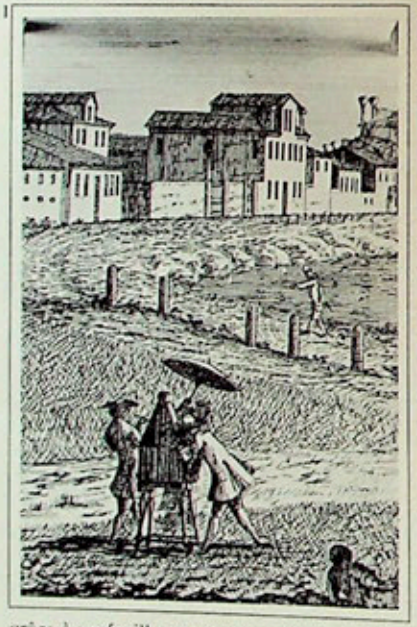
3

Antonio Canaletto: La Libreria.

de celle qu'utilisera plus tard Brustolon pour graver justement les dessins de Canaletto. Celui-ci, pour sa part, cherche avant tout à traduire l'éclat aveuglant de la lumière. Quand on examine en détail l'une de ses estampes, on y découvre une étonnante précision, acérée, réaliste dans le trait même, un trait extrêmement simple, linéaire, qui, à un certain point, s'évanouit dans le blanc pur. Mais ce blanc conserve un pouvoir secret de coloration, justement par le contraste grâce auquel il semble dominer l'effet du burin (voir page 30). Ainsi, dans la « Tour de Marghera », le détail d'un nuage, aérien, fuyant, éblouissant dans le ciel, semble maintenir les valeurs chromatiques en les absorbant par quelque phénomène mystérieux pour les transformer et les restituer grâce au seul jeu du blanc et du noir.

Dans la seconde moitié du siècle, signalons encore l'activité de Tironi qui dessine 24 « Iles de la lagune », gravées par Sandi en 1779 (voir page 33). On a découvert tout récemment des dessins de Tironi, qui ont pu être identifiés

1



grâce à un feuillet conservé au Musée de Manchester. Il y en a d'autres au Victoria & Albert Museum et à la Morgan Library de New York. Sandi n'est certes pas un grand graveur, ni Tironi un maître du dessin. Ces îles vénitiennes constituent pourtant un monument important dans l'histoire de la gravure des « vedute » car elles reproduisent des sites de la lagune dont beaucoup ont disparu.

Nous aurions dû mentionner encore, parmi les graveurs liés d'une façon ou d'une autre à Canaletto, son neveu Bernardo Bellotto, qui fut aussi son élève. Mais on ne connaît pas de gravures de lui représentant Venise. Pourtant sa formation artistique est toute vénitienne, comme en témoigne les « vedute » qu'il grava à Dresde durant ses voyages en Allemagne et en Pologne. Un autre graveur lié à Canaletto, actif également dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, Gian Francesco Costa, occupe, lui aussi, une place essentielle parmi les graveurs vénitiens de « vedute » au XVIII^e siècle, grâce à une œuvre capitale, « Le Delizie della Brenta ». Les deux volumes, dont les 140 planches représentent toutes les villas, tous les villages du Brenta, ont été publiés en 1747. Costa est un scénographe, qui exerça aussi une activité d'architecte: ceci apparaît clairement dans ses compositions précises, aux perspectives bien équilibrées. Son graphisme, d'autre part, est toujours lié à celui de Canaletto: on y retrouve le trait « en boucle », le contrepoint des lumières et des ombres, des blancs absolus et des noirs qui semblent dessinés à la plume (voir page 32).

A la fin du XVIII^e siècle paraît une série de publications mineures où la « veduta » n'occupe plus qu'une place secondaire. Il faut citer notamment le livre de gravures intitulé « Le Arti que vanno per via », de Gaetano Zompini, publié en 1753. Venise y sert de cadre à de multiples épisodes où figurent les personnages les plus caractéristiques de la vie quotidienne (voir page 32).

Vers la fin du siècle, l'activité de Francesco Guardi donne au « vedutisme » vénitien une orientation particulière. Canaletto cesse pratiquement son activité à la fin des années 60,

2

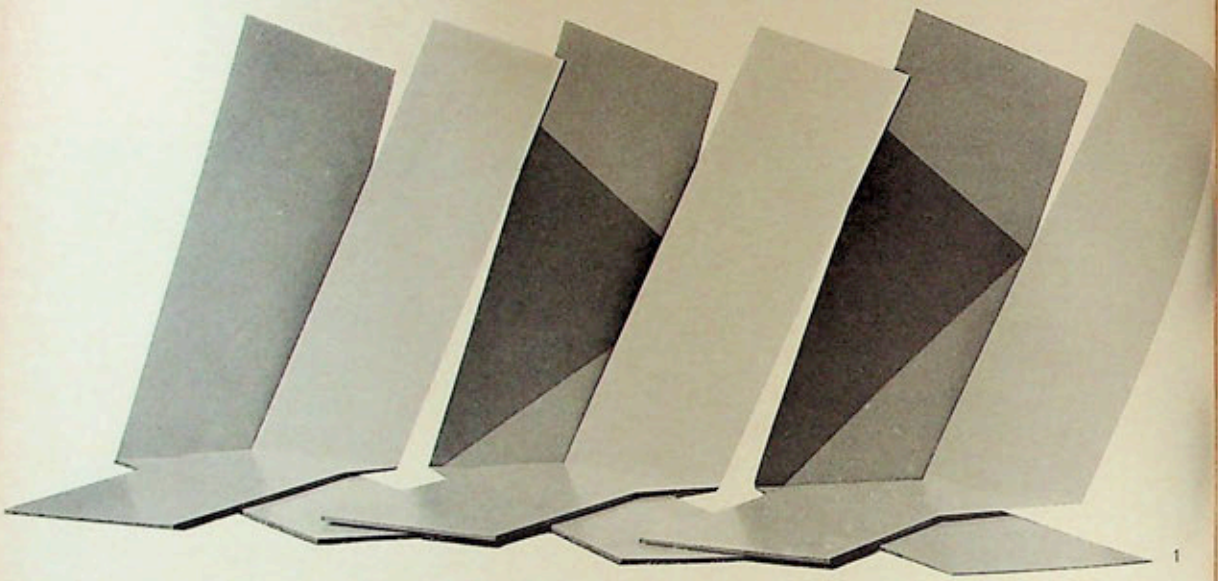
et son grand continuateur est Guardi, qui travaille au moins à partir de 1750-1755. Mais Guardi, aussi étonnant que cela paraisse, n'est pas un graveur. Il n'existe que de rares planches tirées de son œuvre par Sandi et par Valesi et cela s'explique aisément par le fait qu'une estampe d'après un tableau de Guardi ne peut presque rien préserver de l'enchantement original. Comment rendre à l'eau-forte les valeurs de la couleur et de la lumière de Guardi? De cette lumière, on a dit que, déjà, elle anticipe sur le « plein air ». C'est une lumière mouvante, fugace en effet, qui ne tend nullement à exalter les valeurs plastiques d'un palais ou d'un campiello, mais qui exprime le déclin même de Venise à la fin du XVIII^e siècle et préserve son caractère d'apparition magique.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez à Venise voir l'exposition des « vedutistes » qui s'ouvrira le 10 juin au Palais Ducal. Puis allez retrouver, le long des canaux et des « fondamente », les paysages, les perspectives, les jeux de lumière qui ont inspiré les peintres et les graveurs du XVIII^e siècle.

1 *Gian Francesco Costa : La Chambre optique.* 2 *Gaetano Zompini : L'allumeur de réverbères.* 3 *Tironi : Torcello.*

Les lettrines insérées dans le texte sont tirées de « l'Alphabet » de Vicentini.



1 *Phillip King: Slant. Arborite. 1966. 213 x 457 x 190 cm.: « La tranquille assurance de s'inscrire dans l'avenir »*

ART DE DEMI BRUME

Toutes les villes industrielles se ressemblent de plus en plus — et pas seulement parce qu'elles s'imitent. « L'avant-garde » et la « réaction » ne sont le privilège d'aucune d'entre elles: les phénomènes « artistiques » que désignent ces deux mots sont (comme le disait un jour Roman Jakobson à un journaliste) des réalités *internationales*.

Depuis plusieurs années, il suffit d'entrer dans une galerie d'art contemporain de Paris, de New York, de Milan pour que l'illusion qui consiste à interpréter un tableau en fonction d'un seul pays (celui du peintre) s'évanouisse. Cela ne veut pas dire qu'on soit forcément averti de tout ce qui se peint, s'écrit, se dit, se vit dans toutes les villes du monde: les informations que chaque presse nationale offre à ses lecteurs sont, bien entendu, sujettes à caution.

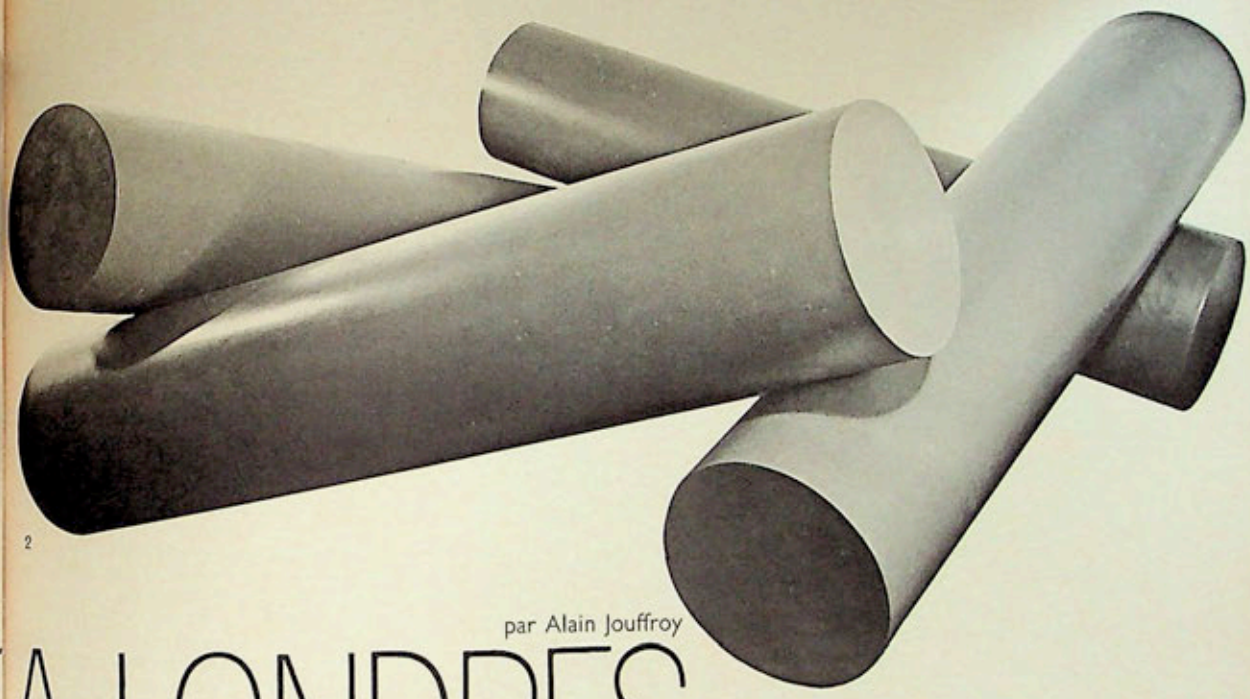
C'est ainsi que visitant pour la première fois New York en 1961, j'y ai observé de près ce que je pressentais de loin: le basculement des « valeurs esthétiques » d'après guerre, qui coïncidait avec la prise de conscience de l'arbitraire de certaines hiérarchies établies en fonction de « l'Ecole de Paris ». Cela apparaissait aux yeux d'un homme qui, comme moi, avait eu la chance de participer aux débats les plus clandestins de l'avant-garde européenne, et de prévoir dès 1956 que la peinture abstraite ne pourrait continuer de se développer de manière révolutionnaire, tant ses rapports avec l'idéologie bourgeoise — l'idéalisme esthétique — la paralysaient au fur et à mesure de l'extension de ses succès.

Mais la crise traversée par l'avant-garde internationale à Paris et à New York a fait maintenant long feu. Comme d'habitude, les produits « artistiques » de cette crise sont récupérés par la société dont ils étaient en intention la contestation, et les impératifs commerciaux de la mode ont arrêté un processus de renversement amorcé avant le Pop et que personne n'a songé à organiser: la peinture Op est venue bâillonner rapidement ce que le Pop présentait de dangereux. Tout se passe comme si nous nous retrouvions aujourd'hui dans la situation où nous étions en 1956, à la différence près des quelques cartes qui sont venues depuis dans nos mains.

Ce préambule me paraît nécessaire à la compréhension de ce qui va suivre. Londres étant de toute évidence l'une des clés actuelles de cette mythologie de la « liberté » que l'Occident se réinvente chaque année sous un couvert de ses « modes ». Il n'est pas de semaine en effet, depuis deux ans, où l'on ne nous évoque dans la presse la « jeunesse », la « liberté », l'« anti-conformisme », la « révolte » qui se produiraient en Angleterre depuis l'apparition conjuguée des Beatles et du Pop anglais. Il n'est plus besoin d'être visionnaire pour distinguer, derrière ces films, ces pièces de théâtre, ces tableaux et ces chansons, un conformisme d'un type apparemment nouveau, qui consiste à simuler l'hystérie (et non à analyser les structures hystériques) pour satisfaire la « demande » d'un public qui se caractérise en premier lieu par une paresse intellectuelle de première grandeur. La société fabrique aujourd'hui des « publics » comme elle fabrique des produits concurrentiels pour multiplier ses bénéfices. L'art étant devenu l'une des articulations essentielles de l'industrie, ce sont les *produits artistiques* qui font l'objet de la spéculation qui fomente le système du « marché » artistique: en Angleterre ces produits n'ont d'acheteurs qu'aux Etats-Unis.

Quand on débarque aujourd'hui à Londres pour visiter les galeries et les ateliers, on se trouve fatalement jeté dans New Bond Street, entre

2. *William Tucker: Cylindres. Polyester. 1966 : « Les ruines neuves d'un temple absent ».*
3 *Richard Smith: A whole year. A Half a day. Peinture acrylique sur toile. 1966. 152 x 152 cm. : « Tournant le dos à la complaisance petite bourgeoise et impressionniste ».*



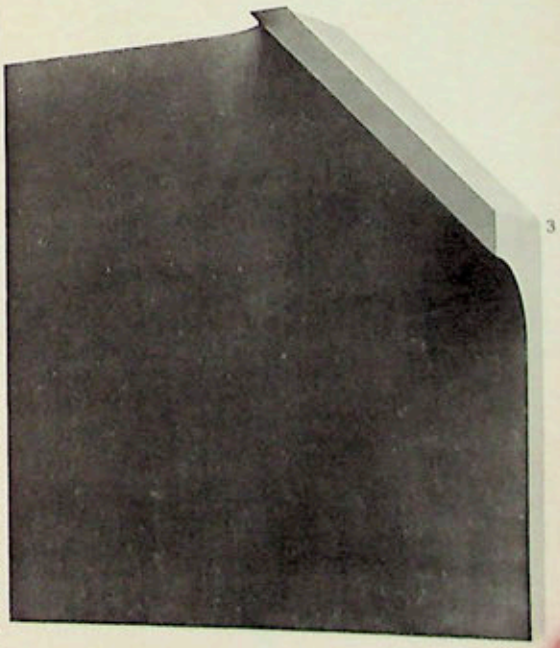
2

par Alain Jouffroy

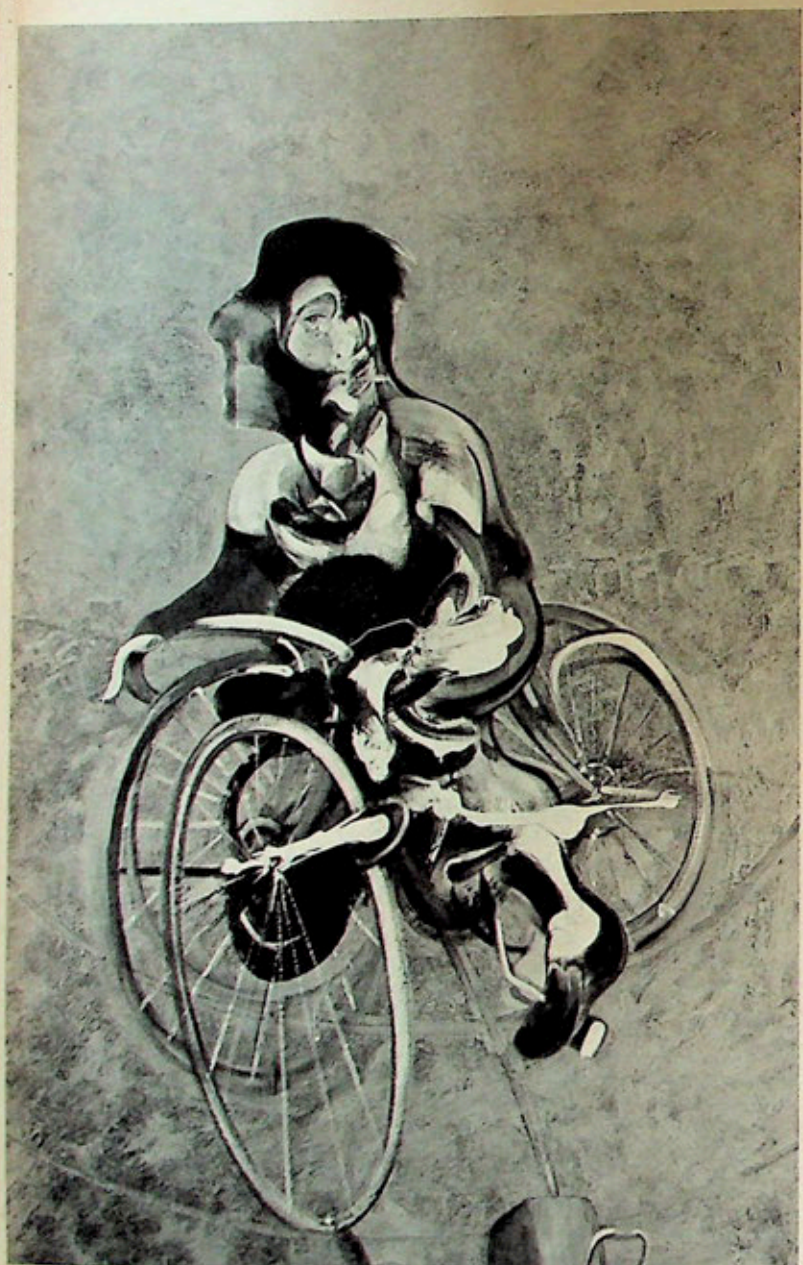
A LONDRES

Kasmin Gallery et la Marlborough, où je suis entré par hasard le jour du vernissage des tableaux de Francis Bacon que la galerie Maeght nous a présentés récemment à Paris, à trois ou quatre exceptions près. Marchant dans New Bond Street, on rencontre chaque jour des aveugles qui jouent de l'accordéon pour mendier: l'un d'entre eux, très remarquable par sa correction vestimentaire, porte un écriteau où l'on peut lire en lettres imprimées Half Blind (A demi-aveugle), ce qui fait évidemment penser à la « demi-brume » de *La chanson du mal-aimé*. Cette demi-cécité affichée avec une honnêteté si fière d'elle-même n'est-elle pas le comble de la rouerie? A bien examiner les vitrines des magasins de mode qui se multiplient dans ce quartier comme ils pullulent maintenant à Paris entre Saint-Germain et Montparnasse, ne nous demande-t-on pas de nous contenter de cette moitié de vision qui est la définition même de l'autocensure?

Ces petites constatations faites, qui ne sont pas aussi saugrenues qu'on pourrait le croire, l'art contemporain entretenant des rapports de plus en plus étroits avec l'apparat et les déguisements féminins, on s'étonne d'abord du changement que l'on observe dans les galeries. Elles prolongent plus directement la rue qu'à Paris ou à New York (elles ont cela de commun avec certaines galeries italiennes): c'est comme si la rue ne faisait que se couvrir d'un plafond, se rétrécir. Les tableaux sont là comme par hasard, il n'y a pas à y prêter forcément d'attention; on ne vous jette pas la lumière éblouissante des vieux plateaux de cinéma dans les yeux pour vous convaincre de l'importance de ce qu'on expose; la porte du fond est ouverte sur les réserves, vous apercevez les tableaux debout les uns à côté des autres, une secrétaire en mini-jupe et sans maquillage passe sans vous voir, un jeune homme barbu lève les yeux (chez Kasmin, par exemple, les poutres entrecroisées du plafond évoquent une sculpture de Caro), mais si vous faites le tour des cimaises parce que vous voulez prendre votre rôle d'observateur au sérieux, vous n'avez

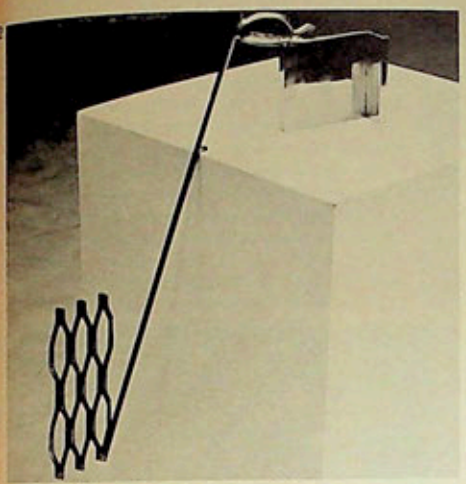


3



pas tellement envie de vous arrêter devant chaque tableau, ils se ressemblent trop, ceux de Richard Smith particulièrement, qui les conçoit par séries, chacun d'eux variant la dimension du rabat oblique qui les corne comme d'immenses cartes de visite... Rien ne vous incite vraiment à vous attarder dans ces lieux sinon, par chance, la rencontre d'un homme sympathique, qui ressemble à un étudiant, et qui a l'air de se trouver lui aussi par hasard dans la galerie bien qu'il en soit le Directeur: Kasmin en personne.
Ainsi, tout semble ouvert, à portée de main. Kasmin vous entretiendra du château de Montesquieu qu'il a loué en Dordogne, où il aime passer ses vacances d'été. Mais ne lui dites pas qu'André Breton habitait depuis près de vingt ans à St-Cirq-la-Popie, il l'ignore, ne lui parlez pas d'Artaud, de Bataille, et moins encore de Sollers, de Faye, de Barthes, de Foucault, il s'y intéresse encore moins que vous ne vous intéressez vous-même aux développements récents de la littérature anglaise. Pour lui, qui a les yeux fixés sur les Etats-Unis, où il vend les quatre cinquièmes des œuvres qu'il expose dans sa galerie, Paris est devenu un lieu sans action particulière, un lieu où l'art en général ne peut se conjuguer qu'au passé. N'oubliez pas les grands panneaux que la TWA appose sur les autobus qui précisent que *cinq Jets par jour* permettent de se rendre de l'autre côté de l'Atlantique. Ici, les gens pensent moins à Paris que ceux de Paris ne pensent à Londres, mais pensent-ils moins souvent qu'ailleurs à la guerre du Vietnam? On vous demande de citer le nom de quelques nouveaux peintres de Paris: cela vous est d'autant plus facile que vous suivez leur évolution depuis plusieurs années; pas un de ces noms n'évoque des tableaux dans l'esprit de votre interlocuteur, qui ne les a jamais vus reproduits en pleine page dans *Art International*: cécité? indifférence? ignorance? préjugé?... Ferro? Télémaque? Rancillac? Monory? Raynaud? Kudo? Euh... non. Seuls Raysse, Arman évoquent vaguement quelque chose, parce qu'ils exposent à New York, qu'ils y vivent une partie de l'année, et Pommereulle parce qu'il fait de fréquentes visites à Londres. Ne vous indignez pas: cela vous serait d'autant plus difficile que vous êtes sans doute le premier Français qui vient voir ce qui se passe de nouveau ici depuis très longtemps. Voyons ça. De grand format, et d'une grande simplicité: comme ceux de David Hockney, ils évoquent des scènes où l'on reconnaît — est-ce étonnant? — quelques obsessions homosexuelles classiques: des hommes nus, un arbre solitaire dans la campagne, le swimming-pool où les hommes se baignent par couple. Qui est David Hockney? A trente ans, il est payé 3500 dollars de mars à juin comme professeur (libre) à l'Université de Berkeley (Californie). Sa peinture, bien qu'un peu pâle, mais agréable à regarder, est vide de toute autre signification que celle que donnent à des tableaux les problèmes psychologiques de l'homosexualité la plus ordinaire. Elle ouvre des fenêtres bleues sur le ciel, reflète des choses déli-

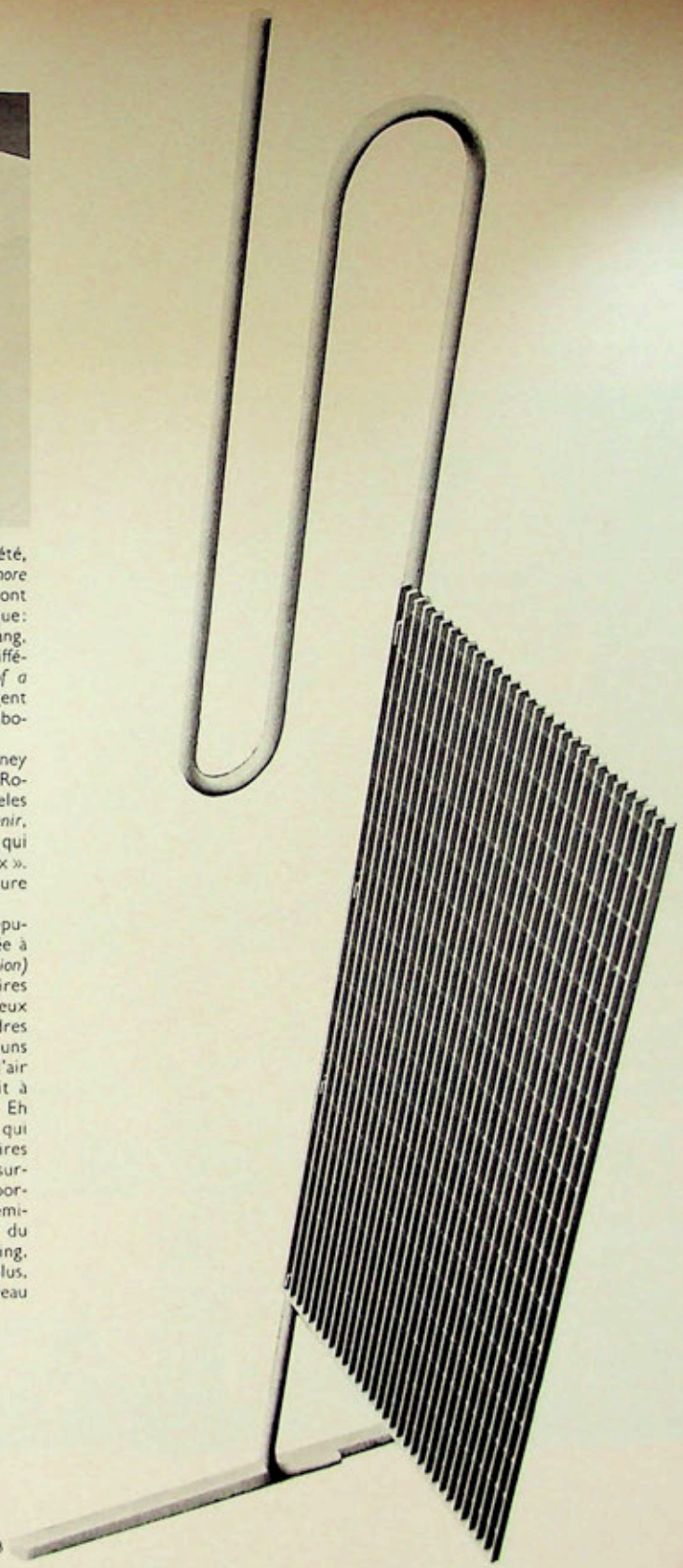
1 *Francis Bacon:* Portrait de George Dyer à bicyclette. *Huile sur toile. 1966. 198 x 147 cm.: « L'individu arraché à son masque ».*
2 *Anthony Caro:* Pièce XVII. *Acier poli. 1967: « Une volonté de saisir le monde ».*
3 *Anthony Caro:* The Hunt. *Acier. 1966. 56 x 78 cm. Collection particulière, U.S.A.: « Un nouveau système de signalisation ».*



cates comme la porcelaine, l'eau bleue de l'été, la décoration murale des chambres d'enfants: *A more realistic still life*, par exemple, où les objets sont plats, les couleurs claires, la composition statique: un univers de vacances, où l'air se substitue au sang, l'indolence à la passion, le sommeil au rêve, l'indifférence à l'action. Dans *Two Boys stepping out of a Hollywood swimming pool*, deux hommes se dirigent vers une seule chaise longue, et trois arbres symboliques inévitables sont sur la droite.

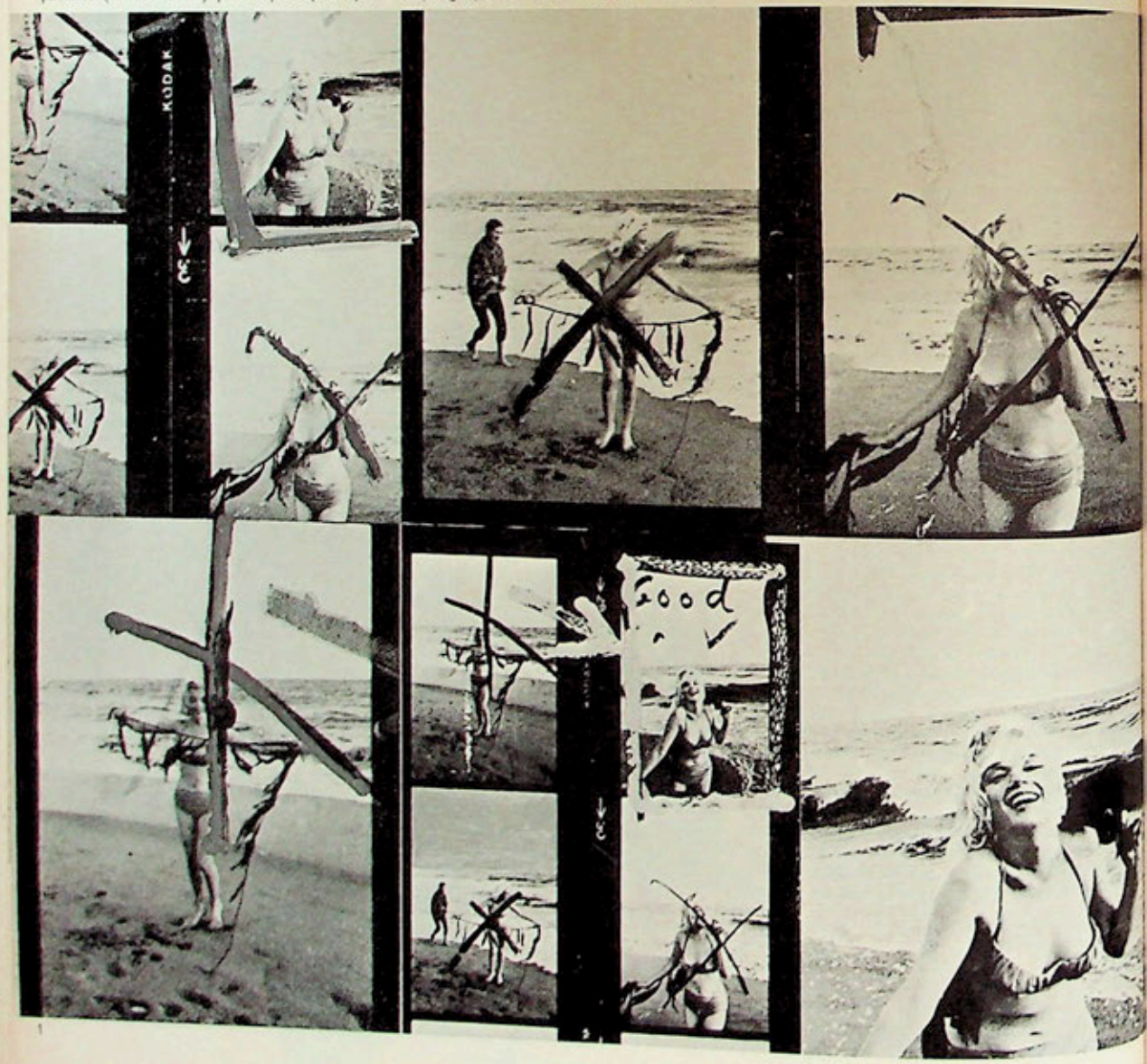
Toutes les références culturelles de David Hockney sont américaines: Hollywood, les Montagnes Rocheuses, les Indiens, l'Olympic Blvd de Los Angeles et quand Berlin est évoqué (dans *Berlines Souvenir*, 1963), c'est évidemment en fonction du Mur qui empêche les hommes « de communiquer entre eux ». La mythologie américaine trouve dans cette peinture un reflet exact.

Regardons la sculpture. Elle a conquis une belle réputation internationale depuis l'exposition organisée à la Whitechapel Art Gallery en 1965 *(New generation)* où l'on prit conscience des inventions spectaculaires de Phillip King et d'Anthony Caro. De nombreux suiveurs contribuent à faire maintenant de Londres l'une des capitales de la sculpture. Quelques-uns d'entre eux nous réservent des surprises: ils ont l'air de pouvoir tout oser parce que, comme on dit à Londres, ils sont « libérés » — libérés de quoi? Eh bien, des conceptions traditionnelles de l'art, qui arrêtent les développements les plus révolutionnaires en Angleterre. On se souvient du peintre « surréaliste » Sutherland, qui devint l'auteur d'un portrait de Churchill, sans doute l'un des plus académiques qu'un peintre ait pu concevoir depuis la fin du XIX[e] siècle. Parmi les suiveurs de Caro et de King, William Tucker est celui qui m'intéresse le plus, parce qu'il fait basculer la sculpture dans un nouveau



monde. C'est, en effet, l'utilisation illimitée de l'espace qui a « ouvert » la sculpture à des possibilités nouvelles, où elle peut se substituer, à la limite, à l'urbanisme et à l'architecture. Tucker débite de grands cylindres identiques comme des piliers: l'arrangement de ces cylindres « compose » la sculpture. Il les fabrique en polyester, mais il a l'intention de les réaliser en métal plus tard. Ainsi, disposés en carré, quatre cylindres à cheval l'un sur l'autre, sont comme des troncs d'arbres sur un quai de transbordement. C'est d'une simplicité si radicale que la première impression ne peut être formulée: plus tard, on pense à certaines ruines de monuments pré-chrétiens. Mais quelles ruines! Les ruines neuves d'un temple absent. Brancusi (qui fascine tous les sculpteurs anglais) voyait dans le globe terrestre une sculpture parfaite (il me l'a dit) parce que, sphérique, la terre est aplatie aux pôles. Tucker, lui, verrait certainement dans cet aplatissement une survivance du « goût ». Il ne propose que des cylindres disposés en carré parce qu'ils lui permettent de *révéler la fonction de la structure du carré*. C'est tout. A partir de cette structure, vous pouvez imaginer un espace conçu par damiers où l'angle droit permet la libre utilisation du cercle: sans doute n'est-il pas inutile de penser que Tucker est né au Caire en 1935. Il se libère par la sculpture plutôt qu'il ne la « libère », mais cette libération le conduit à abolir les structures obsessionnelles de l'Europe: le triangle et la spirale. Avec le carré, le jeu d'échecs n'est pas loin. Mais quel sera, *demain, son jeu*? Il n'en est encore qu'à la première case. L'art ne peut plus se limiter à la sphère symbolique de l'orange où il y a, comme dans l'éponge (c'est Francis Ponge qui le dit), « une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression ». Les « artistes » (ce mot est en train de perdre toute signification et il faut s'en réjouir) qui ne cherchent qu'à « s'exprimer » aujourd'hui par les voies de la peinture et de la sculpture ne savent en effet que « reprendre contenance »: ils ne changent et ne transforment rien; que créent-ils encore? L'*expression est devenue le plus grand frein de l'invention et de la découverte*.

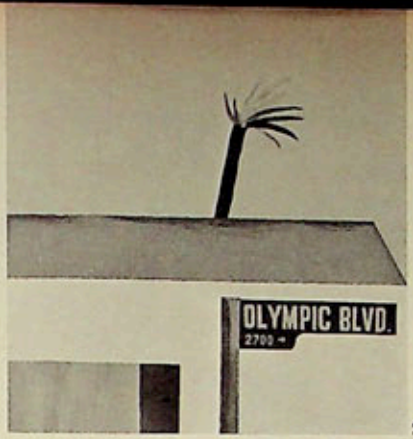
Caro l'a parfaitement compris et c'est en cela que, lui aussi, s'est « libéré ». Il invente des objets métalliques dont la mise en espace est en elle-même significative: les nouvelles *Pièces* en acier poli de petites dimensions qu'il vient de réaliser sont conçues pour une seule position à l'angle d'un socle ou d'une table: des taquets invisibles les maintiennent à la place voulue. Elles marquent de cette manière la



volonté de saisir le monde, d'agripper la réalité. Elles adhèrent aux deux plans (*Pièce VI*, *Pièce XVI*) ou elles font semblant de s'en écarter mais pour s'y appuyer avec plus de force encore (*Pièce XVIII*, *Pièce XX*). Chacune d'elles comprend une poignée (ou une anse) qui renforce l'idée de saisie, de manipulation volontaire. Elles sont aussi antiexpressives que ses grandes sculptures et semblent même parfois leur servir de contrepoint (*Pièce XVII* pour *The Hunt*, par exemple): en équilibre instable, mais fixées, elles affirment la possibilité d'un changement de la demeure de l'homme, et donc de son langage. Ce sont des signaux à l'état de plan ou plutôt des propositions pour un nouveau système de signalisation, où le symbolisme ancien n'entrerait pas en jeu.

D'où la difficulté d'interprétation qu'elles présentent; il s'agit avec elles d'inventer, sans doute, un système d'interprétation, qui ne revalorise pas les symboles traditionnels: aucun cercle, aucun triangle, aucune spirale, mais l'articulation labyrinthique d'éléments droits et de courbes asymptotiques (*Sill*, 1965): des rails, des antennes, des butées, des portes, des tables, une architecture d'éléments mis en continuité sans commencement et sans fin absolus — dans la chaîne des significations à venir. Anthony Caro est aussi l'un des seuls sculpteurs contemporains qui sachent présenter les formes tridimensionnelles comme le labyrinthe d'un monde *possible* — un chantier.

Ses « Pièces » sont conçues pour les seules dimensions de leur support et ne sauraient être agrandies; les autres sculptures ne peuvent pas davantage être réduites sans perdre leur signification formelle. Ce qu'il reproche au polyester, qu'il n'utilise jamais, c'est son manque de « réalité ». Il préfère le métal « parce qu'on l'a dans la main comme un véritable objet »: cette recherche du sentiment de réalité, de présence réelle sous-tend ses trouvailles et toute sa liberté formelle. La force et la simplicité de Caro sont en cela supérieures à celles d'un très grand nombre de sculpteurs américains et européens: son influence consiste à « libérer » les autres de toute conception dogmatique, non à leur conseiller telle ou telle méthode de travail. Est-ce dans sa direction que la sculpture va s'engager? — On peut en douter. L'exemple donné par un grand sculpteur n'est jamais exploitable. Si Moore a fait à lui seul la réputation mondiale de la sculpture anglaise, tout ce qui procède de Moore (comme tout ce qui procède en France et en Italie de Jean Arp) n'est qu'une dérivation sans lendemain: de même pour Calder, de même aujourd'hui pour Caro. De mère française et de père anglais, Phillip King est né à Tunis. Etranges, les naissances africaines de certains sculpteurs anglais (Caro, né à Londres, a été l'assistant de Henry Moore, mais Isaac Witkin est né à Johannesburg). Il parle couramment français et c'est le seul artiste londonien (Francis Bacon excepté) qui ne donne pas le sentiment d'un homme qui s'enferme dans le culte anglo-saxon de l'Atlantique Nord. Il fut sans doute en 59-60 le premier artiste à utiliser le polyester de manière systématique pour la sculpture, mais il a commencé à fabriquer un bateau avec ce matériau. Depuis 1960, il réalise chaque année au moins quatre ou cinq pièces en polyester coloré



2

3

1 *Richard Hamilton:* My Marilyn. *Collage de photographies et peinture à l'huile. 1965. 56,5 x 78 cm.: « La narration elliptique ».*
2 *David Hockney:* Olympic Blvd. Los Angeles. *1964. 91 x 61 cm. Collection Alan Zigler: « Un univers où l'air se substitue au sang ».*
3 *Peter Blake:* Hollywood. *Crayon. 1963. 25 x 31 cm.: « Le même horizon américain ».*

et peint mais certaines d'entre elles sont multipliées par trois. Avec une aisance et un flegme parfaits, il me demande des nouvelles d'Ipoustéguy, de Muller, de César, et m'explique très simplement ce qui lui plaît dans le polyester, qui n'est selon lui qu'une extension du plâtre et de l'argile (remarquez ce besoin d'affirmer une continuité artisanale par la *logique* de l'évolution des techniques). Ce qui l'intéresse le plus est de jouer « entre la forme et la couleur » et de concevoir des sculptures à grands éléments plats. L'on se croirait chez lui dans la demeure d'un bourgeois nonchalant, qui apprécie l'art oriental et la littérature moderne, mais ne cherche pas à appliquer leurs enseignements dans sa vie. Ses sculptures sont d'une belle originalité formelle: celle qui se compose d'une série de formes en L entrecroisés est sans doute la plus audacieuse, parce qu'elle ne fait appel ni à la pyramide, ni au triangle classiques. Elle ne « dit » rien qu'elle-même, sans autre référence que ce qu'elle fait exister par sa seule présence: la structure anonyme du haut et du bas, du vertical et de l'horizontal, de l'oblique et de la droite (*Brake*). C'est ça, ce n'est rien d'autre que ça, — le besoin de coïncider avec l'impersonnalité d'une structure nouvelle. Pas de dédain, pas de dandysme, pas d'élégance, mais la tranquille assurance de s'inscrire dans l'avenir par une neutralité absolue à l'égard du présent.

Dès qu'on met le pied dans la galerie de Robert Fraser, on prend conscience de la folie qui se joue là. Fraser est sans doute en Angleterre ce que Daniel Cordier fut en France: un baroque fanatique, qui tente de changer les règles du jeu par le déchaînement de forces irrationnelles (ce n'est pas par hasard s'il est le marchand de Michaux, de Matta). Est-il besoin de préciser que je suis plus proche, par tempérament, des peintres et des sculpteurs qu'il expose que de tous les autres artistes anglais?... Mais si Caro, King et Tucker m'apprennent quelque chose, Richard Hamilton, Colin Self, Peter Blake ne renouvellent pas assez ce que je sais déjà. Il est vrai que Fraser expose également le sculpteur Derrick Woodham, qui utilise poétiquement le polyester et qui est le maître incontesté des jeunes gens fort bien élevés travaillant actuellement au Royal Art College et que la galerie Givaudan a présentés récemment à Paris. Woodham, chez Fraser, est une exception.

Le terrain névrotique sur lequel s'avance le maître du Pop anglais Peter Blake depuis 1959 n'est pas celui d'un David Hockney: c'est le terrain de la grande névrose sociale, l'aliénation complète. Il ne s'agit plus seulement d'un problème psychanalytique mineur, ou d'un simple conflit œdipien irrésolu, mais d'un enfoncement volontaire dans la mystification dramatique, d'une *parade*. On peut comparer ses tableaux aux thèmes et à l'« expressivité » de certains happenings, où les mythes de la société bourgeoise industrielle sont consciencieusement utilisés (le strip-tease, la glorification du « Mal » — qui n'est qu'un « Bien » renversé, comme Bataille l'a bien vu dans l'œuvre de

(Suite en page 84)

1 *Peter Blake:* The Girlie Door. *Panneau. 122 x 59 cm.: « Tout le répertoire des simulacres de liberté ».*

2 *Colin Self:* Diorama II. Guard dog on missile base. *111 x 170 x 114 cm.: « Un colonialisme culturel de grande envergure ».*

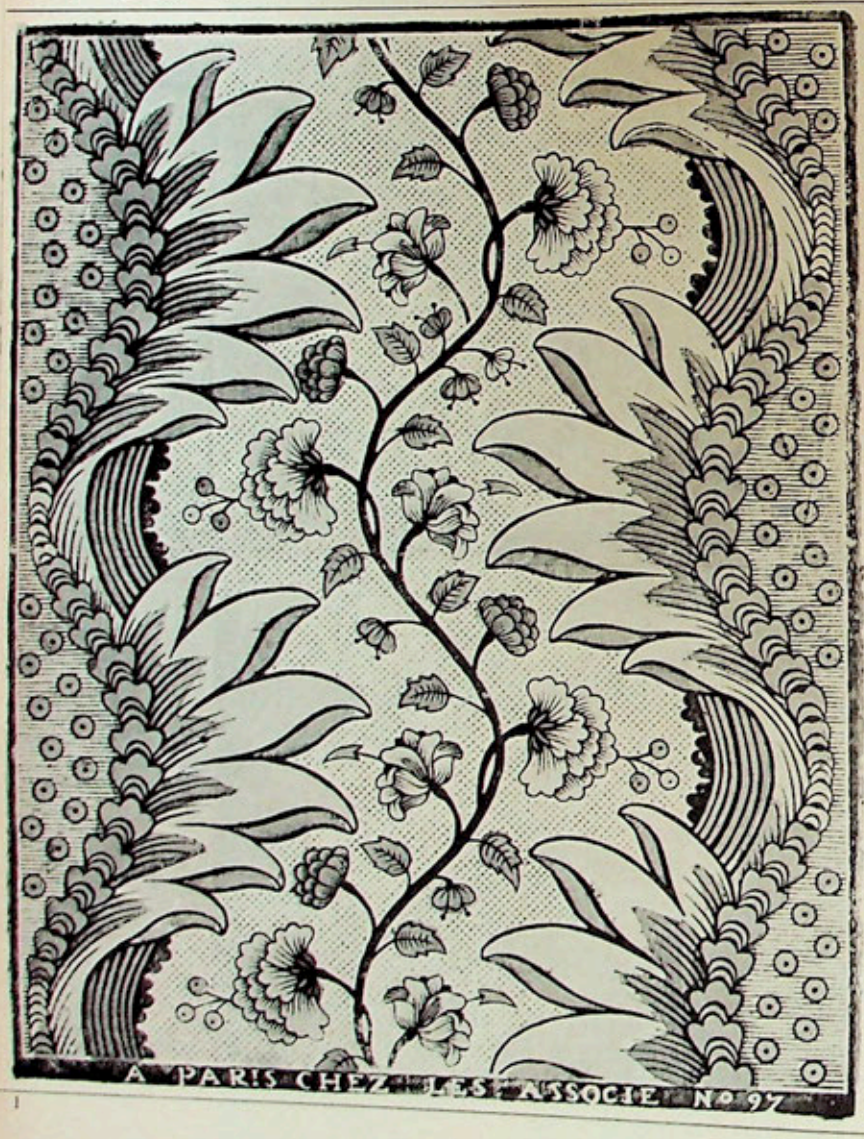
3 *Colin Self:* Eagle and Snake in mortal combat. *« Tout est noir ».*

2

3

L'histoire des

PAPIERS PEINTS



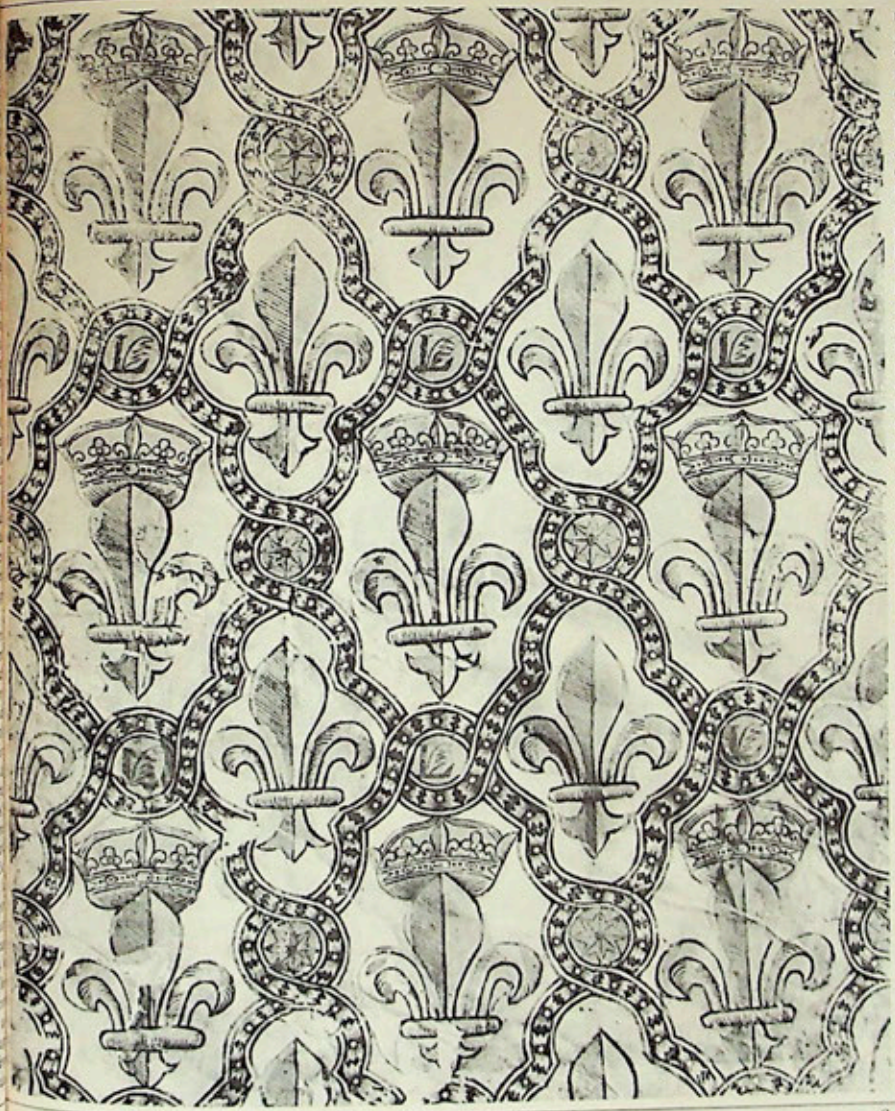
1

Rien ne révèle mieux l'esprit d'une société que
décor dont elle revêt ses murs et singulièrement
celui de papier peint. Art d'imitation, le papi
peint copie le textile, s'inspire des lambris et tab
peintes auxquels il prétend se substituer à meill
compte; parent pauvre de ces techniques il l
reflète toutes et résume la grammaire ornemen
propre à chacune d'elles. Une révolution, un siè
de mutation économique séparent la France d
XVIII[e] de la nation industrialisée de la fin d
XIX[e] siècle; séparent aussi l'honnêteté d'un mé
artisanal soumis aux afféteries un peu mièvres d'u
monde à son déclin du mauvais goût tapageur
la fin du XIX[e] siècle: la Reine jouait à la bergè
on cherchait à faire des mousselines — le bourg
cossu, le petit bourgeois veulent paraître, la mach
et ses trucs à bon marché leur fournissent
« style » où le gaufrage remplace le relief d
broderies et la peinture l'or et l'argent des broca
d'antan.

De l'imagerie au papier peint il n'y a qu'un p
certaines époques le franchissent; c'est ainsi que
« panoramiques » de la Restauration et de l'époq
Louis-Philippe, bandes dessinées avant la lett
racontent les événements politiques, l'exotisme
la mode, la littérature et les auteurs à succès;
dimensions plus modestes, « camées » et devants
feu sont autant d'anecdotes: à travers eux, on p
çoit Walter Scott et l'anglomanie, une soci
dévote et son goût pour la peinture tendre et sa
d'un Raphaël, la conquête de l'Algérie, etc., etc
D'abord réservé aux cabinets, aux réduits obsc
aux galetas des petites gens, le papier peint gagn
vite ses titres de noblesse. Si les élégantes
XVIII[e] siècle, et Madame de Pompadour la p
mière, s'entichent des papiers d'Angleterre et
ceux que nos meilleurs fabricants peuvent bien
leur fournir, Napoléon, ce parvenu de génie, s'
digne lorsque son architecte Heurtaut envisage
mettre du papier dans certaines pièces de l'appa
ment de Marie-Louise à Fontainebleau. Il
résignera cependant à en juger par les mémo
importants présentés par Jacquemart et Bé
à l'occasion de cette fourniture. Au début du siè
on décore en papier vestibules et entrées; sous
Restauration les salles à manger, à leur tour, s
ornées de papiers dits « panoramiques », à tablea
sans fin, inspirés sans doute des fameux panora
que Mr. et Mrs. James Payer ont installés dans
jardin d'Apollon, Boulevard Montmartre, où
curieux se rendent en foule. Ces tentures ne s
pas au goût de Balzac qui donne pour décor
lugubre salon de Madame Vauquer un « papi
de Télémaque »; il est vrai qu'il dépeint une sc
inexistante et qu'écrivant en 1834, il attribue

*1 Feuille de papier imprimé à la planche en noir et rehaussé au pochoir de bleu, vert, rouge et jaune sur blanc pointillé noir. La marque « A Paris, chez les Associés » e
celle de marchands d'images et cartiers installés rue Saint-Jacques à Paris, qui impriment au milieu du XVIII[e] siècle des papiers dominotés copiés de ceux d'Orléans
inspirés des étoffes. (Musée des Arts Décoratifs.)* *2 Feuille de papier de tenture imprimée à la planche en noir et peint à la main, provenant des ruines du château de M
coux près de Digne (Basses-Alpes). Le décor de fleurs de lys et couronnes dans un réseau losangé de médaillons polylobés et circulaires permet de le dater de la deuxi*

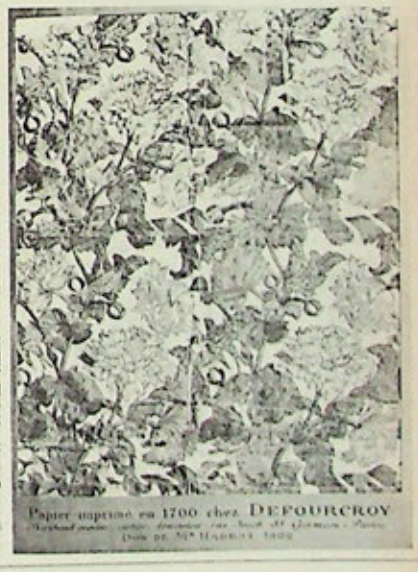
par Yolande Amic et Yvonne Brunhammer



rante ans d'âge à ce malheureux papier imprimé pour la première fois en 1824.

Cependant le papier peint fait son chemin, les maisons de rapport se multiplient, la bourgeoisie qui s'affirme et dont les moyens financiers sont parfois médiocres constitue la clientèle innombrable que les fabricants de papier peint cherchent à satisfaire; la progression de la demande est constante; il est possible d'y répondre grâce à l'amélioration continue des moyens techniques: du petit métier artisanal qu'était à l'origine l'impression du papier de tenture, celle-ci devient une puissante industrie.

D'où vient le papier peint et quelle est son origine? Les « dominotiers », héritiers de procédés déjà utilisés par les « ymagiers » du XIV[e] siècle, imprimaient à la planche de bois les contours de dessins qu'ils coloriaient ensuite au pochoir ou au pinceau; ils fournissaient aux tapissiers des feuilles de petit format que ceux-ci collaient bord à bord, le motif décoratif se développant sur une ou plusieurs feuilles. L'importation des indiennes au milieu du XVII[e] fit avancer les méthodes d'impression mais les progrès commencèrent surtout au XVIII[e] siècle, avec l'arrivée plus abondante des papiers d'Extrême-Orient et de ceux d'Angleterre. C'est alors que débute le véritable papier peint



moitié du XVII[e] siècle. (Musée des Arts Décoratifs.) **3** *L'un des plus célèbres papiers de tapisserie du début du XVIII[e] siècle avec les Pavots et Liserons gravés par Jean-Michel Papillon en 1707; il porte la marque de Fourcroy, marchand cartier-papetier, rue Jacob-St-Germain, Paris, lisible au verso. Le décor de pavots et d'oiseaux imprimé à la planche en noir et peint au pochoir et au pinceau de bleu passé, verdâtre et orange pâle sur fond blanc, se développe sur plusieurs feuilles collées. Un papier identique existe dans la collection Follot. (Musée des Arts Décoratifs.)*

imprimé à la colle en couleurs de détrempe tandis que précédemment on utilisait les couleurs d'imprimerie, à l'huile. Voici ce qu'écrit en 1756 J. M. Papillon, fils du dominotier célèbre, lui-même imprimeur de grand talent: « J'ai trois feuilles de ces papiers imprimés au Japon, elles sont très belles; feu mon père les avait achetées avec plusieurs autres d'un Marchand étranger... Le lecteur ne sera pas fâché, je pense que je parle de cinq autres feuilles, que mon père avait achetées d'un Capitaine de vaisseau, à cause de leur singulière beauté et de leur rareté. Ce fut en 1695 qu'il fit cette acquisition pour la somme de 180 livres ou 200 francs. » et ailleurs: « Comme les Japonois & les Chinois n'employent que des couleurs à détrempe et que leur papier commun est très spongieux, ils sont obligés de lui donner un apprêt, ils mettent dessus une composition gommée un peu épaisse; ils en mettent plusieurs couches ce qui est cause que ces papiers sont sujets à se casser étant maniés et les couleurs à se lever par écailles. » Ailleurs, à propos du papier d'Angleterre, Papillon dit encore: « Les papiers d'Angleterre, maintenant si en vogue, de damas velouté et ciselé, & qu'on appelle tontisses, sont faits avec des planches de bois qui y mettent l'apprêt & le mordant & des laines hachées qu'on jette dessus; chaque couleur ou rentrée a sa planche particulière. Il s'est élevé plusieurs Manufactures de ces papiers à Paris, qui ne le cèdent point aux tontisses d'Angleterre & d'Allemagne. D'autres papiers d'Angleterre & nouveaux qu'on appelle peints, sont faits comme les tontisses par pièces de neuf aunes de longueur; les fonds y sont d'abord couchés de même tous unis avec la brosse, ou par masses avec des couleurs épaisses et pâteuses, plusieurs planches de bois y impriment dessus & avec des couleurs de même qualité, des dessins colorés, les uns comme des espèces de camaieux, les autres à fleurs, damas, ornemens &c, avec couleurs différentes, le tout à détrempe & sans lustre; comme feraient des décorations de théatre;... ceux-là sont si sujets à se détremper, qu'à peine peut-on les coller & mettre en place sans qu'il s'en enlève & s'attache aux doigts la plus grande partie;... » Papiers, couleurs, impression: tout est à mettre au point.

Réveillon, le premier en France s'attelle à la fabrication d'un papier de qualité, ce pourquoi il monte une usine à Courtarlin; à son tour il imprime en couleurs de détrempe (qui cette fois tiennent) sur des pièces de neuf aunes, faites de vingt-quatre feuilles collées; il faut attendre 1830 pour qu'un ingénieur de chez Zuber parvienne à fabriquer du papier continu en rouleaux sans fin, papier qu'adopte aussitôt l'ensemble de la profession. L'impression se fait à la planche de bois de poirier; bientôt on utilise aussi le rouleau de sycomore. La gravure de ces planches et rouleaux, longue et onéreuse, pèse lourdement sur les prix de revient; aussi l'amélioration de celle-ci est-elle l'objet constant d'études et de recherches; plusieurs modifications interviennent au cours des années, la dernière en date est la création du rouleau en plastique, gravé à la photogravure. Les couleurs s'améliorent avec les progrès de la chimie, quant à l'impression, manuelle et lente à l'origine, elle bénéficiera des progrès de la machine: amorcée en 1844 par Isidore Leroy, la mécanisation de cette industrie est à peu près accomplie en 1867. Depuis, le débit des machines s'est considérablement accéléré.

L'histoire du papier peint est encore mal connue et peu d'érudits se sont attaqués à ce sujet. La vogue des panoramiques aux U.S.A. amena Miss Mc Clelland à faire le recensement de toutes les tentures qu'elle eut l'occasion de rencontrer. Cette étude, nécessairement incomplète, eut cependant le grand mérite d'être la première. En 1934 MM. Clouzot et Ch. Follot publièrent à leur tour une « Histoire du Papier Peint en France », ouvrage fondamental pour tous ceux que la question intéresse; depuis lors, des articles sur des points de détail, mais pas d'étude d'ensemble: l'histoire exhaustive des XIX[e] et XX[e] siècles reste à faire; espérons que M. Seguin, auteur de la remarquable préface au catalogue de l'exposition « Trois Siècles de Papier Peint » publiera prochainement le travail très important qu'il prépare depuis nombre d'années.

Le premier de ces grands manufacturiers qui firent « l'art » du papier peint fut Réveillon, au XVIII[e] siècle. Les progrès techniques qu'il réalisa lui permirent d'exécuter, avant tout autre, œuvre durable; il diversifia sa production, fabricant parallèlement papiers ordinaires à l'usage des petites bourses et, dans les qualités supérieures, des papiers courants à dessins au rapport ainsi que des tentures de grand luxe dont il demanda les cartons à des peintres ornemanistes de talent. Etabli vers 1765, il renonça à toute activité après que les émeutiers, dans les premiers jours de la Révolution, en avril 1789, eurent saccagé ses ateliers installés à la Folie Titon, Faubourg Saint-Antoine. Il est vrai que cette cruelle aventure fit de Réveillon un personnage historique.

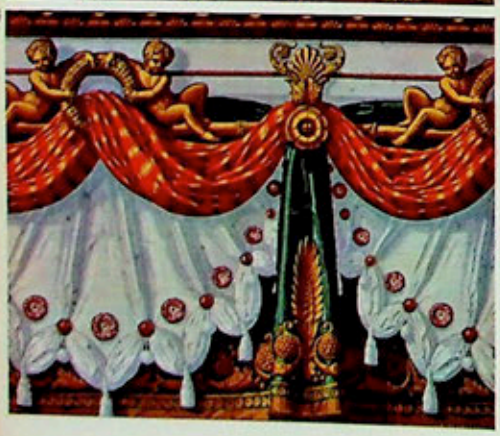
On se rappelle aussi, qu'il avait fourni aux frères Montgolfier le papier historié dont il confectionnèrent leur fameux ballon. Pour les papiers à dessins courant, Réveillon copie indiennes et toiles imprimées, damas et lampas. Comme ceux-ci, il les décore de bouquets de fleurs dits « mignonnettes », de rubans et ramages, milleraies, losanges, quadrillés et vignettes, tranchant agréablement sur les fonds vert d'eau, jaune cadmium, aurore, cerise, lilas, etc. Pour les papiers de luxe, s'inspirant des boiseries et toiles peintes qui sont un des éléments les plus nouveaux de la décoration contemporaine, il exécute grands panneaux et dessus de portes à fond bleu clair ou gris où se développent des arabesques; une polychromie très franche mais sans vulgarité colore ces compositions où figures de femmes, amours dans des cartouches, oiseaux, papillons et fleurs, le plus souvent imaginaires (et à ce propos il est intéressant de noter avec quelle liberté les peintres d'alors interprètent la nature). s'entremêlent harmonieusement. Parmi les peintres auxquels Réveillon fit appel citons les plus connus: Prieur, Cietti, Fay.

D'autres manufactures satisfont les besoins d'une clientèle déjà nombreuse; on peut relever, avant la Révolution, les noms d'une cinquantaine d'ateliers établis tant à Paris qu'en province; la première place revient à Arthur et Grenard, à qui on doit, entre autres choses, de charmants dessus de porte à paysages annonçant les décors à venir. Jacquemart et Bénard succèdent à Réveillon. Ils lui rachètent les locaux de la manufacture ainsi que le fonds, planches et décor. Ils seront les fournisseurs officiels des régimes qui se succèdent:

2

3

1 *Mois de l'année, représentés par des figures humaines accompagnées d'attributs symboliques, 1808. Composition attribuée à Evariste Fragonard (1780-1850), fils d'Honoré, imprimée en grisaille chez Joseph Dufour à l'époque où il déménage son atelier de Macon à Paris. (Musée des Arts Décoratifs.)*
2 *Maquette à décor de branches de seringa dans un treillage. Dessinateur et date de réalisation sont inconnus, mais ce projet s'apparente à une série de papiers imprimés en 1788-1789 par Jacquemart et Bénard. (Bibliothèque des Arts Décratifs).*
3 *Composition de fruits: pommes, poires, cerises, prunes, groseilles, raisins, signée au crayon Paget, cité par Henri Clouzot et Ch. Follot comme l'un des principaux dessinateurs de Réveillon. Il s'agit d'une maquette de papier peint dont les contours cernés en creux montrent que le dessin a été reporté sur des planches d'impression. Vers 1780-89. (Bibliothèque des Arts Décoratifs.)*



1 *Frise à décor antique et de cornes d'abondance fleuries, imprimée sur papier vergé à la forme. Atelier Réveillon-Jacquemart, vers 1800. Les tonalités très particulières sont caractéristiques de la fin du XVIII^e, début du XIX^e siècle. (Musée des Arts Décoratifs.)* **2** et **3** *Deux frises des années 1820-25 basées sur la répétition d'une draperie avec des motifs favoris sous la Restauration: cygnes, cornes d'abondance, guirlandes de roses. (Musée des Arts Décoratifs.)* **4** *Frise en papier peint de couleurs éclatantes, avec une partie veloutée: la draperie verte. Imprimée chez Joseph Dufour vers 1812, sur papier vergé à la forme. (Bibliothèque des Arts Décoratifs.)* **5** *Les Incas, panoramique inspiré librement du livre de Marmontel sur la conquête du Pérou par Pizarre « Les Incas ou la Destruction de l'Empire du Pérou ». La tenture complète comporte 25 lés de 53 cm chacun, imprimés pour la première fois chez Dufour et Leroy en 1826, avec 2002 planches et 83 couleurs. (Musée des Arts Décoratifs.)*

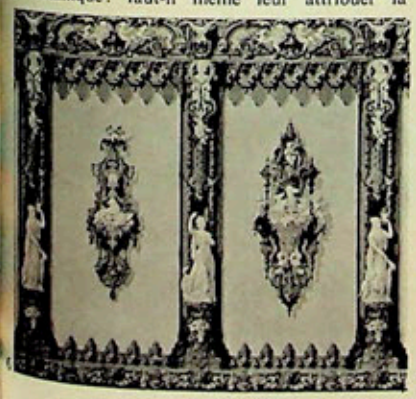
papiers révolutionnaires tricolores, à devises patriotiques et moralisantes, figures de la République et de ses héros, faisceaux de licteurs, dont ils espèrent peupler mairies et préfectures; mais les opinions changent et nos fabricants gardent sur les bras un gros stock d'invendus pour lesquels ils demandent l'aide des pouvoirs publics. Ils adoptent ensuite le décor classique que favorisent les milieux officiels. David, Percier et Fontaine, Prud'hon avec ses allégories doucereuses sont les maîtres de l'heure. Jacquemart et Bénard impriment personnages allégoriques drapés à l'antique à l'imitation de la sculpture, en grisaille, en bronze à patine verte, en couleurs d'or, destinés à prendre place dans des niches également en papier, qui décorent les vestibules; ils font aussi des frises où divinités marines, renommées et amours, chargés d'attributs et de guirlandes simulent des bas-reliefs en stuc. Ils exécutent des commandes pour Saint-Cloud, pour les Tuileries et ses dépendances, pour Rambouillet. Fournisseurs officiels, Jacquemart et Bénard le seront encore sous la Restauration et imprimeront pour le Sacre de Charles X une tenture bleu de France semée de fleurs de lys à chiffres entrelacés dans la bordure.

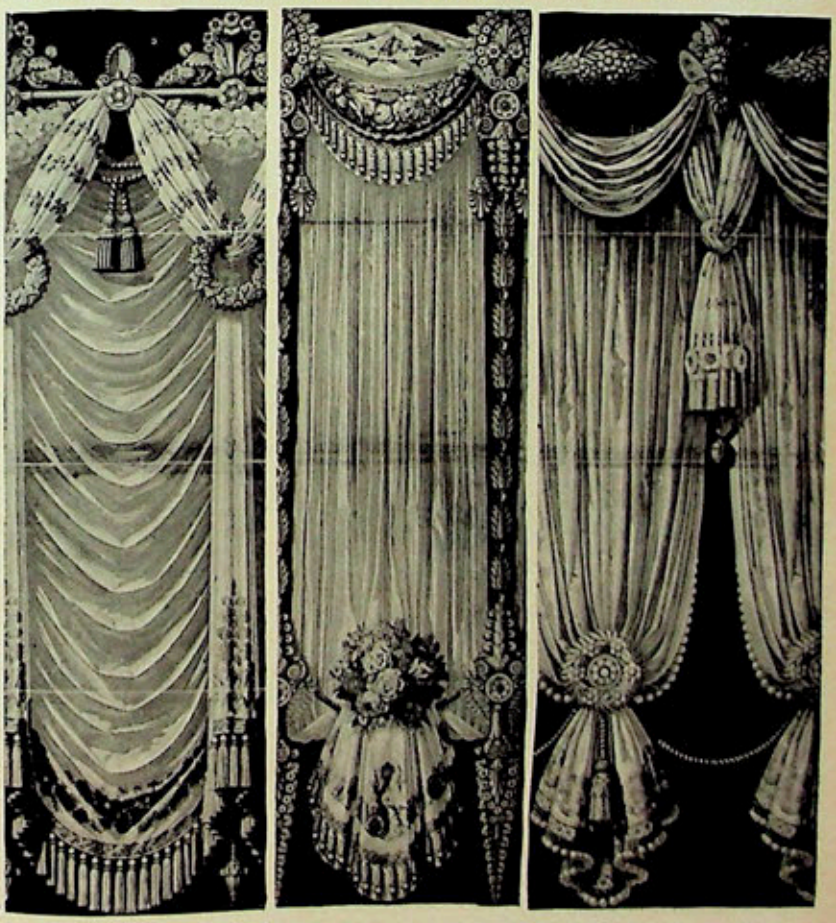
C'est peu après 1800 que s'établissent Joseph Dufour à Macon et Jean Zuber à Rixheim. Ces deux fabricants dominent de très haut toute la production du premier tiers du XIX[e] siècle et lui imposent leur style.

Joseph Dufour vient à Paris vers 1808; on ne sait pratiquement rien de sa vie privée sinon qu'en 1821 il marie sa fille à Amable Leroy dont il fait son associé, qu'il se retire en 1827, que Leroy à son tour en 1836 laisse l'affaire à Lapeyre et Drouart ses successeurs. Quant à Jean Zuber, d'abord associé de la Société Hartmann et Risler qui avait fondé une usine en 1792 à Rixheim, près de Mulhouse, il en devient seul propriétaire; en 1802, la raison sociale est Jean Zuber & C[ie].

Qui de ces deux fabricants fut l'inventeur du papier panoramique? faut-il même leur attribuer la paternité de cette invention? la question demeure encore sans réponse. En 1804 Zuber imprima « Les vues de Suisse », paysage colorié de 16 lés de 25 pouces, d'après une maquette de Mongin etablie en 1802; ce panoramique fut présenté à l'exposition des produits de l'Industrie Française de 1806 en même temps que Dufour y exposait « Les Sauvages du Pacifique » connus aujourd'hui sous le nom de « Voyages du Capitaine Cook ». A ce propos M. de Champagny, rédacteur des Notices sur les objets envoyés à l'exposition écrit: « M. Joseph Dufour de Mâcon, déjà connu avantageusement par sa fabrique de papiers peints, a expédié de nouvelles tentures, dont les sujets tirés des voyages du capitaine Cook, sont peut-être ce que l'art a produit de plus curieux en ce genre... » Il serait impossible d'énumérer ici la série complète de ces extraordinaires tentures dont Dufour poursuivit l'impression jusqu'en 1833 environ et Zuber jusqu'en 1929! En effet l'atelier de Rixheim sortit encore à cette date « la côte de Villefranche », paysage en camaïeu de 14 lés, dessiné par Ehny Vogler.

Il n'y a pas si loin du papier panoramique à la figuration narrative, nouvelle expression picturale de notre temps. Ces papiers nous racontent les événements du moment, politiques ou littéraires, un épisode après l'autre, séparés par quelque bouquet d'arbre permettant de les isoler ou de les assembler, suivant les surfaces de mur à couvrir.





7

6 Le Décor « Chasse et Pêche » dit aussi Renaissance, édité pour la première fois en 1846 par S. Lapeyre, l'un des successeurs de Leroy-Dufour, d'après une composition de Wagner, et réédité par Desfossé en 1859-60. Imprimé en camaïeu de gris, de brun, de bleu sur fond rosé, il existe également rehaussé d'or et d'argent, et sur fond cramoisi. (Don M. Germain, Musée des Arts Décoratifs.) *7 Trois tentures à draperies imprimées à la planche sur feuilles collées. A gauche et à droite, draperies bleues et or sur fonds vert foncé et noir, atelier de Joseph Dufour à Paris, 1810-20. Celle du centre est postérieure, 1820-25, rideau de satin blanc sur fond bleu nuit, agrémenté de fleurs polychromes, de bronzes et de passementeries; elle appartient à l'époque où le gendre de Dufour, Amable Leroy, s'occupe sans doute avec lui de la manufacture avant d'en prendre la direction à sa mort en 1827 (Musée des Arts Décoratifs.)*

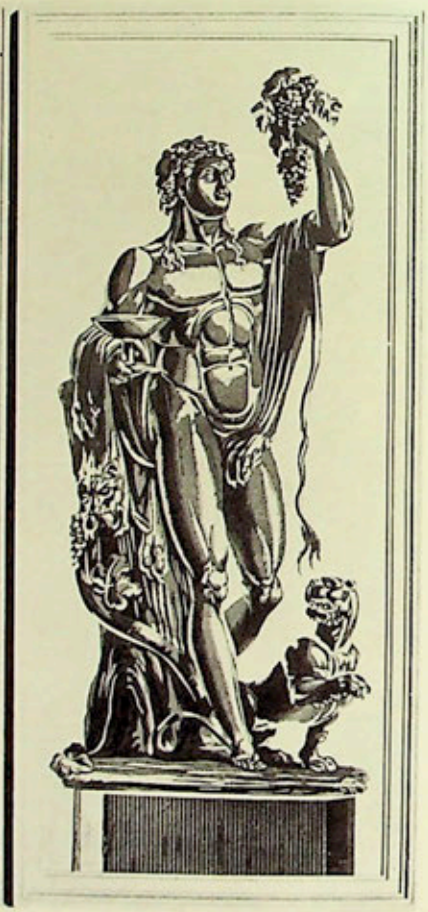
Tous illustrent des sujets d'actualité et cela plaît en un temps où le reportage n'a pas encore été vulgarisé par la photographie. Si les grisailles sont de tonalités douces, les impressions polychromes sont coloriées avec une rare violence, rouge vif, bleu drapeau, orange, vert criard voisinent avec bonheur et donnent une dimension murale à ces fresques de papier.

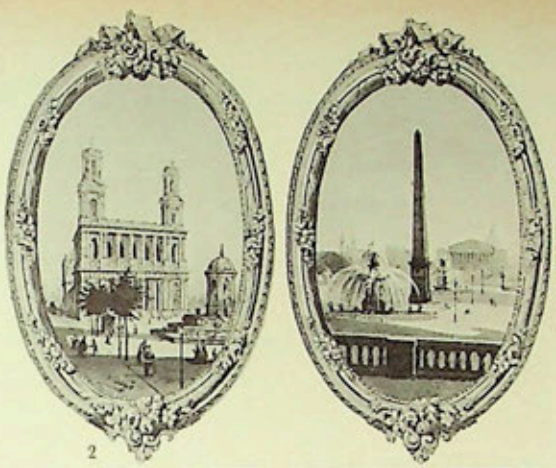
En même temps que des panoramiques, Dufour édite des décors composés de tableaux, et de lambris, frises et moulures diverses, permettant de les amener aux dimensions voulues, tels les « Mois » d'Evariste Fragonard (1808), la « Galerie Mythologique » de Mader (1814) et la « Psyché » de Laffitte et Blondel (1816), tous en grisaille et d'inspiration classique. Il fait aussi des imitations de draperies. Madame de Genlis dans ses mémoires écrit: « on plissait sur les murs les étoffes au lieu de les étendre; on calculait sans doute que de cette manière l'aunage était infiniment plus considérable et que cela était beaucoup plus magnifique ». Mousselines drapées, soies à rayures, lourds rideaux de velours brodés d'or à l'imitation de ceux que Pernon et ses émules fournissent au garde-meuble impérial, répondent à ce goût.

A ces décors Zuber ajoute les fleurs. Malaine, directeur artistique de la manufacture Hartmann et Risler était homme du XVIII[e] et peintre de fleurs; Zuber lui doit les cartons d'admirables panneaux et dessus de porte ornés de corbeilles de fleurs, quelques-unes accostées d'étonnants perroquets multicolores. Malgré les guerres, quantité de documents originaux ont été conservés dans les archives de Rixheim. Ces documents ajoutés à ceux constitués par le dépôt légal conservé au Cabinet des Estampes permettent d'apprécier le style de cette manufacture, la qualité, et l'incroyable diversité de modèles créés; cela, grâce à la politique de recherche et d'amélioration technique constamment poursuivie par les Zuber qui se succédèrent de père en fils à la direction de l'entreprise.

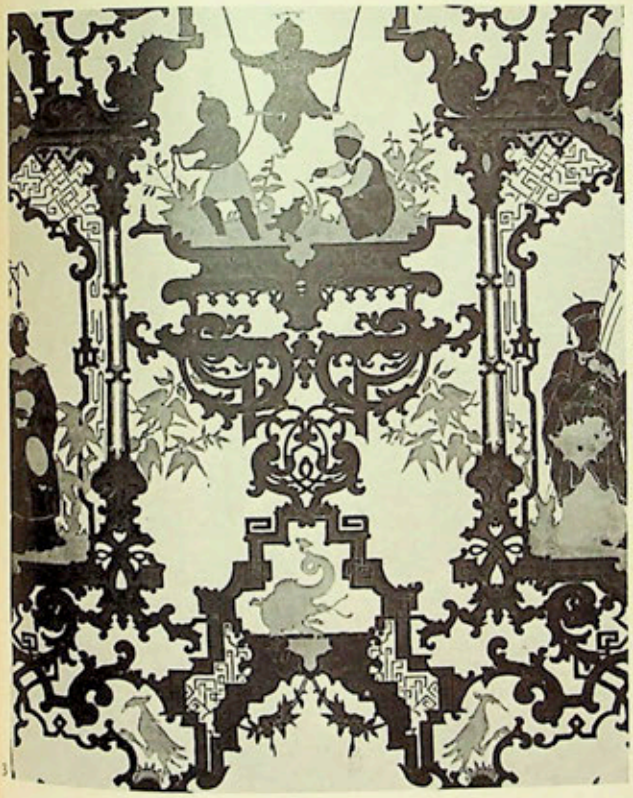
Vers les années 1830-1840 la confusion règne chez les artistes et la manie antiquisante fait des ravages. Musset s'en plaint dans la Confession d'un Enfant du siècle: « Notre siècle n'a point de formes. Nous n'avons imprimé le cachet de notre temps ni à nos maisons, ni à nos jardins, ni à quoi que ce soit... Les appartements des riches sont des cabinets de curiosités: l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle. Nous avons de tous les siècles hors du nôtre, chose qui n'a jamais été vue à une autre époque. » Et Balzac à son tour dénonce tous ces « frelons incessamment courbés sur les trésors du Cabinet des Estampes pour faire du nouveau en faisant d'adroits pastiches ». En effet, après le classissime à l'antique, le néo-gothique a eu son heure de gloire; cette mode passe aux alentours de 1839; l'exposition cette année-là en marque à peu près le terme. C'est au tour de la Renaissance italienne, du Louis XIII, du rococo. De ce fatras tant décrié à l'époque émerge tout de même un style original, peut-être dû à l'ignorance des dessinateurs industriels qui sans le vouloir transposent les modèles qu'ils croient copier.

Après des papiers gothiques, voici que Lapeyre, en 1846, imprime un décor « Renaissance » dit aussi « Chasse et pêche » où de charmantes jeunes femmes, représentation allégorique de ces nobles occupations, juchées dans des édicules à clochetons, rythment une grande composition; dans les milieux de panneaux un dix cors entouré de chiens et d'amours, et un sanglier, trônent sur des consoles hérissées d'ornements. A la même époque Wagner compose d'autres décors à pilastres, corniches et lambris d'architecture où panneaux centraux et panneaux intermédiaires, à fond blanc ou de couleur, s'ornent de motifs composites où

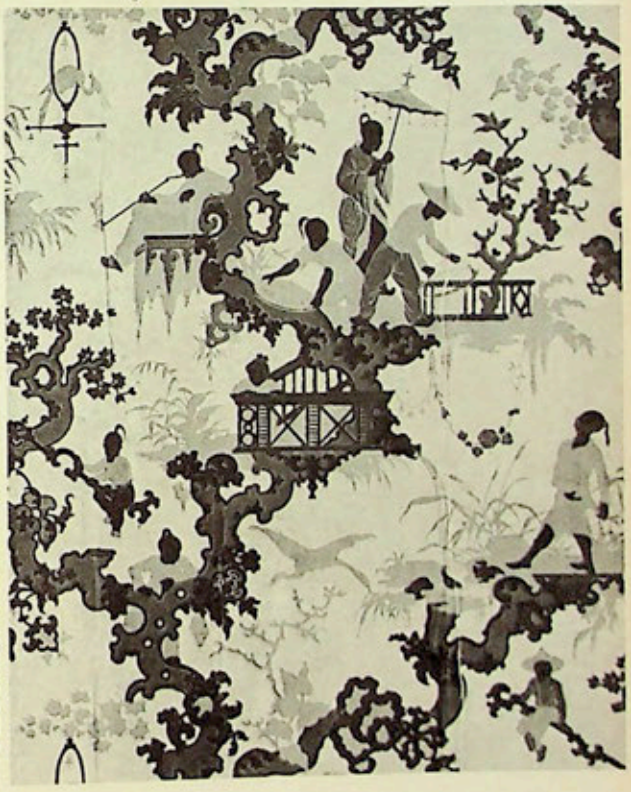




2



3



1 Bacchus et Bacchantes, figures de bronze à patine verte sur fond bleu clair, début du XIXe siècle. Feraient partie d'une tenture dans le goût antique de fabrication lyonnaise. (Musée des Arts Décoratifs.) **2** *Saint-Sulpice et l'Obélisque de Luxor, deux tableaux ovales faisant partie des Monuments de Paris imprimés par Jules Desfossé en 1857-58. Les cadres en couleurs d'or se faisaient aussi en dorure. (Musée des Arts Décoratifs.)* **3** *Deux tentures à décor chinois, vers 1860. Imprimées à la planche en ocre, gris, brun-rouge et sépia sur papier érable satiné à l'agathe chez Zuber, à Rixheim, d'après Poterlet, l'un des dessinateurs les plus imaginatifs et féconds de la deuxième moitié du XIXe siècle. (Bibliothèque des Arts Décoratifs.)*

paysages et personnages en costume troubadour s'encadrent de volutes perles et pendeloques en or et couleurs d'or. C'est le moment aussi où le dessinateur Poterlet donne au fabricant Sevestre le dessin d'un papier courant à rocailles, interprété tantôt en tontisse et tantôt en simples couleurs de détrempe, du plus heureux effet.

A Londres en 1851 Delicourt expose la « Grande Chasse » peinte par Dury dans le style de Desporte; on crie au chef-d'œuvre. Il est vrai que les différents tableaux, présentés sur un champ velouté vert foncé, encadrés de moulures dorées et séparés par des pilastres chargés de trophées de chasse, faisaient grand effet. L'exécution, étonnante prouesse technique, en était remarquable et avait exigé 3000 planches d'impression.

Jules Desfossé, qui la même année succédait aux frères Mader, autres fabricants en renom, progresse et à son tour prend la tête de la profession. Comme Dufour en son temps et Zuber, il fait appel à des peintres de talent: Muller, Dumont, Wagner; grâce à eux Desfossé crée un style floral d'un sentiment tout à fait nouveau et qui marque l'époque. A l'exposition de 1855, Desfossé présente une série de papiers à dessin courants ornés de larges réseaux de fleurs: roses et pavots mêlés à mille fleurs diverses, du plus brillant effet; quelques-uns sont en tontisse et la chaleur de la matière exalte l'exu-

bérance de la composition. Les grands décors que Desfossé imprime de 1852 à 1870 comptent parmi les meilleures réussites de l'art du Papier Peint: citons le Jardin d'Hiver, la Galerie de Flore, Le Jardin d'Armide, l'Eden. Hélas, l'impression fort onéreuse de ces compositions en a limité la diffusion; par ailleurs les versatilités de la mode et la fragilité du support ont contribué à leur perte; pour toutes ces raisons ces prodigieux décors ont presque totalement disparu et seuls quelques livres ou planches de références, rarissimes aujourd'hui, permettent de reconstituer la présentation originelle de ces exceptionnels décors.

L'industrialisation du papier peint, amorcée vers 1840 est à peu près accomplie lors de l'exposition de 1867. L'impression mécanique est adoptée par toutes les manufactures, même par celles qui, comme Zuber, continuent parallèlement d'imprimer à la planche. Accélérer la production et de ce fait en diminuer le coût est une nécessité vitale pour nos fabricants durement concurrencés par l'Angleterre qui, ayant mis au point des machines à imprimer mues à la vapeur, produit à des prix bien inférieurs aux nôtres. M. Wolowski, rapporteur de l'exposition, pouvait dire en 1851 citant Necker: « Le goût est, pour la France, le plus adroit de tous les commerces. » En 1867 la situation a changé et il faut composer avec les exigences financières qu'impose l'étranger. Gillou et Thorailler, Riottot, Bezault, et surtout Isidore Leroy et Turquetil orientent leur production en ce sens. Paul Balin au contraire, autre entreprise vedette des années 1880, se cantonne dans des fabrications de luxe et met au point un procédé d'impression au balancier à froid qu'il fait breveter et qui lui vaudra de nombreux imitateurs. Quels que soient les mérites de cette production, à quelques exceptions près, elle nous paraît, sur le plan de la création artistique de cette époque, difficilement acceptable: copies de style, encore et toujours, couleurs sombres, abus des maronnasses et des verdâtres. Il faut attendre 1900, Guimard, Mucha et l'Art Nouveau pour qu'enfin le papier peint revive, se renouvelle; la peinture en témoigne et Vuillard reproduit avec bonheur les papiers imagés dont il fait le fond de ses portraits. 1900-1925, âge d'or de l'Art Décoratif, voit éclore une abondance de créations originales. Les tentures de « Martine » imprimées chez Dumas sont une fête de couleurs; André Mare, Ruhlmann, Groult, Marie Laurencin, René Gabriel et bien d'autres dessinent des cartons, éditent eux-mêmes ou font éditer par d'autres, quantité de modèles caractéristiques d'une époque féconde. Que reste-t-il de tout cela, rien ou presque; quelques échantillons, quelques articles de revues et l'ouvrage de Moussinac sur le Papier Peint à l'exposition de 1925 nous donnent le regret de ne pas avoir conservé davantage d'exemples de ce courageux effort de renouvellement.

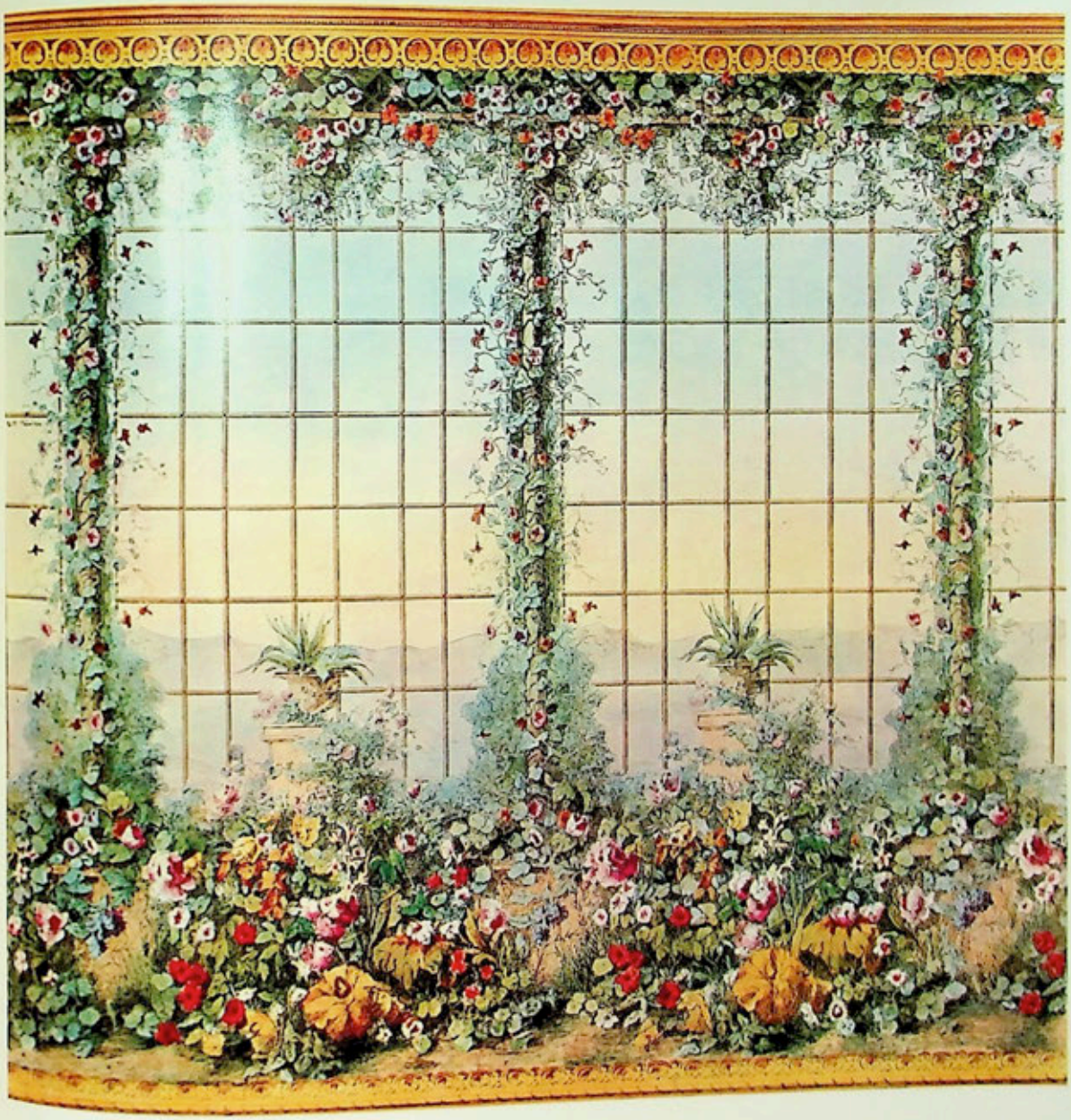
Il est vrai que Le Corbusier — et les jeunes architectes le suivent — a porté un rude coup à tout ce qui est décor intérieur: « Si quelque Solon imposait à notre effervescence ces deux lois: LA LOI DU RIPOLIN — LE LAIT DE CHAUX, nous ferions un acte moral: aimer la pureté! — nous accroîtrions notre état: avoir du jugement! Un acte qui conduit à la joie de vivre: la poursuite de la perfection. Concevez les effet de la loi du Ripolin — chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche pure de ripolin blanc. On fait propre *chez soi*: il n'y a plus nulle part de coin sale ni de coin sombre: tout se montre comme ça est. Puis on fait propre *en soi*...» Oui, bien sûr, il y a l'hygiène du corps et du cœur; mais il y a aussi l'agrément et le rêve; qui de nous, enfant, s'éveillant dans la pénombre d'une chambre aux rideaux encore fermés, n'a vécu quelque songe au dessin d'une tenture. Déjà le tissu a repris ses droits: textures nouvelles et coloris lumineux chauffent à nouveau nos murs... et le papier timidement l'imite! Que ne s'affirme-t-il franchement alors que toutes les possibilités lui sont ouvertes.

A propos d'un papier peint, Anatole France, dans le Petit Pierre, raconte: « Un jour dans notre petit salon, ma mère me souleva dans ses bras; puis, me montrant une des fleurs du papier — des roses en bouton toutes pareilles et toutes jolies — elle me dit: « je te donne cette rose »; jamais présent ne me rendit plus heureux. » Faudrait-il priver tous les petits garçons du monde d'un aussi tendre bonheur?

Si vous voulez en savoir davantage

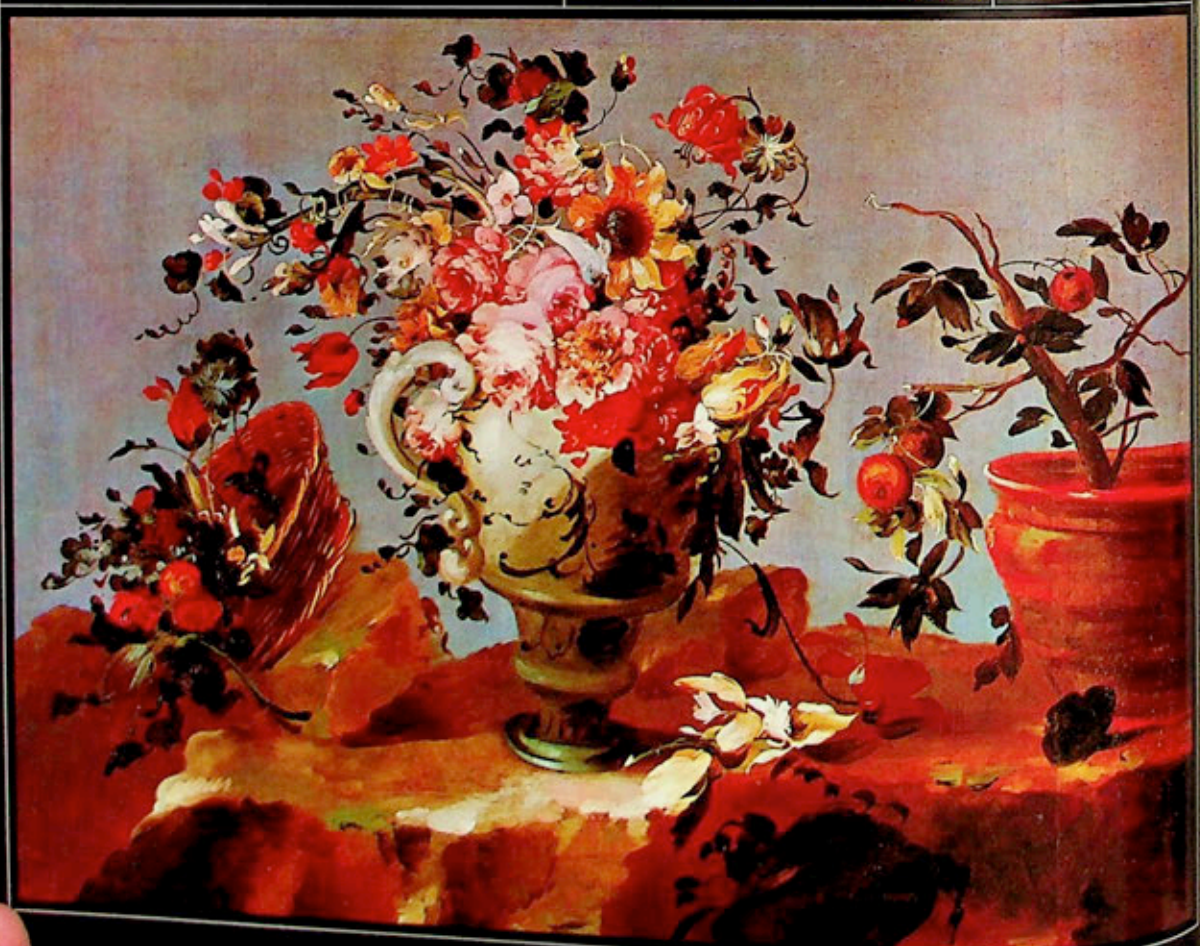
Visitez l'exposition *Trois siècles de papiers peints*, qui se tiendra à Paris, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, du 27 juin au 15 octobre.

Page ci-contre: Chasse au cerf, un épisode de la Grande Chasse imprimé par Delicourt en 1851, d'après une peinture de Dury dans le style de Desportes. Présentée à l'exposition universelle de 1851 elle est classée «parmi les œuvres les plus remarquables». M. Wolowski, rédacteur des travaux du XXVIe jury, ajoute: « Qu'on ne croie pas que ce soit là un de ces « chefs-d'œuvre » comme l'ancienne industrie se plaisait à en créer, « chefs-d'œuvre » qui profitent plus à l'amour-propre minutieux du fabricant qu'au progrès de la fabrication. Non, la chasse de M. Delicourt a prouvé que l'industrie du papier peint est capable de s'élever aux plus beaux effets de l'art, et qu'elle a conquis définitivement son rang parmi les plus splendides productions approuvées par le goût. » (Musée des Arts décoratifs.)



Jardin d'Hiver, imprimé chez Jules Desfossé en 1853 d'après une composition de Muller. L'ensemble pouvait être modifié selon le lieu à décorer et le papier se vendait par éléments séparés: bordure du haut, bordure du bas, pilastre, frises de deux hauteurs différentes, vitrage seul. La composition était laissée à l'initiative des marchands: Maigret et Barbedienne, qui avaient une sorte d'exclusivité. (Musée des Arts Décoratifs.)

1 *Partie d'un très rare tapis d'Ispahan à fond jaune (7,50 × 3 m.). XVIe siècle. Catan, 129 avenue des Champs-Elysées, Paris.* **2** *Pilier en grès représentant la Princesse Manora. Art Khmère XIe - XIIe siècle (1 × 0,27 m). La légende raconte que la princesse Manora, jouant dans la forêt, fut capturée par le chasseur Boon qui l'offrit au roi du pays. Le roi la donna en mariage à son fils, le prince Suton. Ses femmes qui jalousaient la princesse Manora, complotèrent sa perte. Elles persuadèrent le roi et la princesse fut condamnée à être brûlée. Sa dernière volonté fut de danser encore une fois dans la forêt. Parée du costume et des ailes qu'il était d'usage de revêtir pour exécuter la danse de la forêt, elle prit subitement son vol et disparut à jamais. Le prince Suton, qui aimait profondément la princesse Manora, voulut immortaliser son souvenir et il la fit représenter telle que nous la voyons sur ce bas-relief, debout au milieu des feuillages, accompagnée d'un serviteur agenouillé et d'un écureuil qui symbolise la forêt. C. T. Loo, 48 rue de Courcelles, Paris.* **3** *Francesco Guardi: Vase de fleurs. 84 × 111 cm. Signé en bas au centre: G. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris.* **4** *Bénitier en bronze doré ciselé avec croix en ivoire, cabochons d'agathe et pierre de lune, médaillon d'argent repoussé représentant la Vierge à l'Enfant. Bénitier en plaques de verre bleu serties dans la monture de bronze doré. Travail florentin. 1640. Vincent Laloux, Galerie d'Art Ancien, 115 av. Louise, Bruxelles.* **5** *Sirène de manège en bois peint. Yves-Charles Bazin, 8 rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.* **6** *Hei-Tiki en jade vert. Pendentif de chef Maori. Nouvelle-Zélande. Ancienne collection G. de Miré. Hauteur 15,5 cm. Simone de Monbrison, 11 rue des Saints-Pères, Paris.* **7** *Email peint. Limoges, XVIe siècle. 27 × 27 cm. Brimo de Larousilhe, 38 rue Jouffroy, Paris.* **8** *Vénus à sa toilette. Bronze français du XVIe siècle, d'après Jean Bologne. Galerie Heim, 109 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris. 59 Jermyn Street, St James, Londres.*



BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE

4

5

6

7

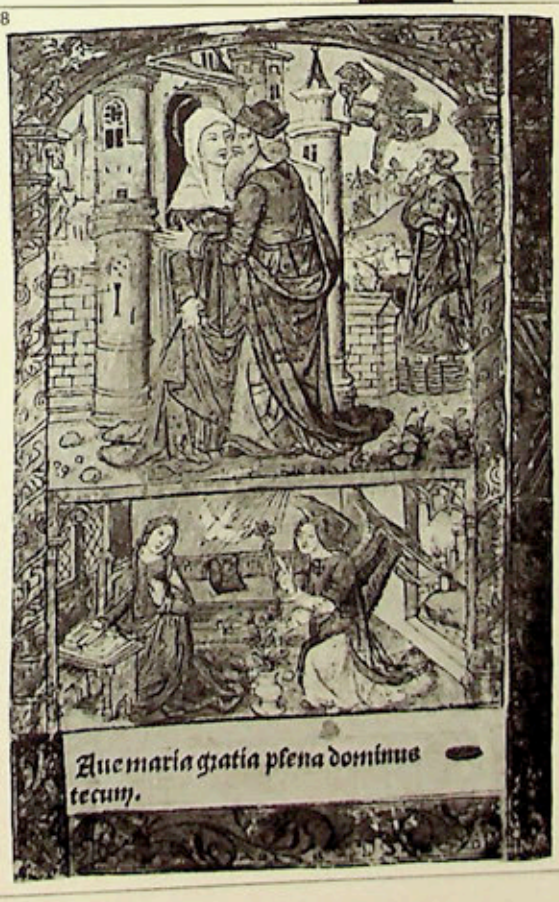
8

5

6

7

8



1 *Chimère à tête mobile, formant brûle-parfum, faisant partie d'une paire. Jade vert Pi-Yu. Travail chinois du XIXe siècle. Hauteur 20 cm. Largeur 15 cm. Jacques Artain, 30 avenue de l'Opéra, Paris.*

2 *Rare et original porte-pipe en forme de traîneau. Faïence de Delft, décorée en camaïeu bleu. XVIIe siècle. Hauteur 11 cm. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris.*

3 *Statuette d'homme en bois patiné. Congo, région Kasai, tribu Luluwa. Le visage et le corps sont entièrement décorés de scarifications. La fabrication de ces statuettes, dites « Mbulenga » (c'est-à-dire fortune et beauté), fut interdite en 1880 par le roi Kalamba. Hauteur 33 cm. Kamer, 9 quai Malaquais, Paris.*

4 *Statue équestre de saint Martin. Bois polychromé et doré. France, XVe siècle. Hauteur 61 cm. Cette sculpture est présentée actuellement au*

9

Pavillon français de l'Exposition de Montréal. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris.

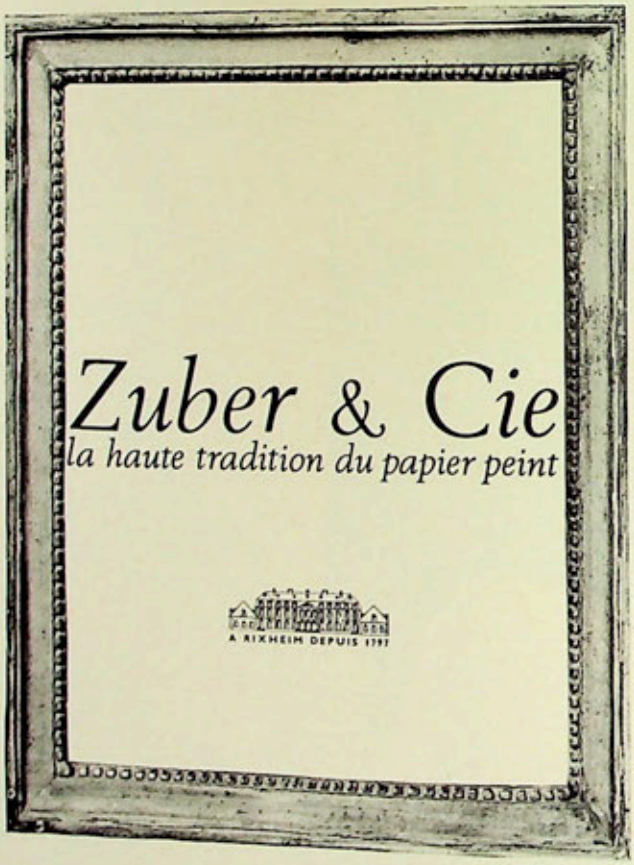
5 *Pieta en bois sculpté d'inspiration populaire. Première moitié du XVIe siècle. Hauteur 40 cm. Largeur 49 cm. La Diligence, 3bis avenue Champaubert, Paris.*

6 *Statue reliquaire Fang, Pahouin (Gabon). Haut 44 cm. Le Corneur et Roudillon, 206 boulevard Saint-Germain, Paris.*

7 *Ange de bois sculpté. Travail italien du XVIIe siècle. Hauteur 1 m 70 environ. Dugrenot, 107 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.*

8 *Heures à l'usage de Reims, Jean du Pré, 1493. In-8. Très précieux exemplaire, imprimé sur vélin d'une édition inconnue jusqu'à nos jours, illustrée de 18 grandes figures et de 28 vignettes. Reliure contemporaine à l'emblème de l'éditeur. Librairie Lardanchet, 100 Faubourg Saint-Honoré. Paris.*

9 *Serrure de coffre à mouvement pour porte à deux vantaux dorée au mercure. C'est la copie exacte d'une serrure du château d'Asnière, d'époque Louis XV. Bricard, 39 Rue de Richelieu, Paris.*


Zuber & Cie
la haute tradition du papier peint
A RIXHEIM DEPUIS 1797

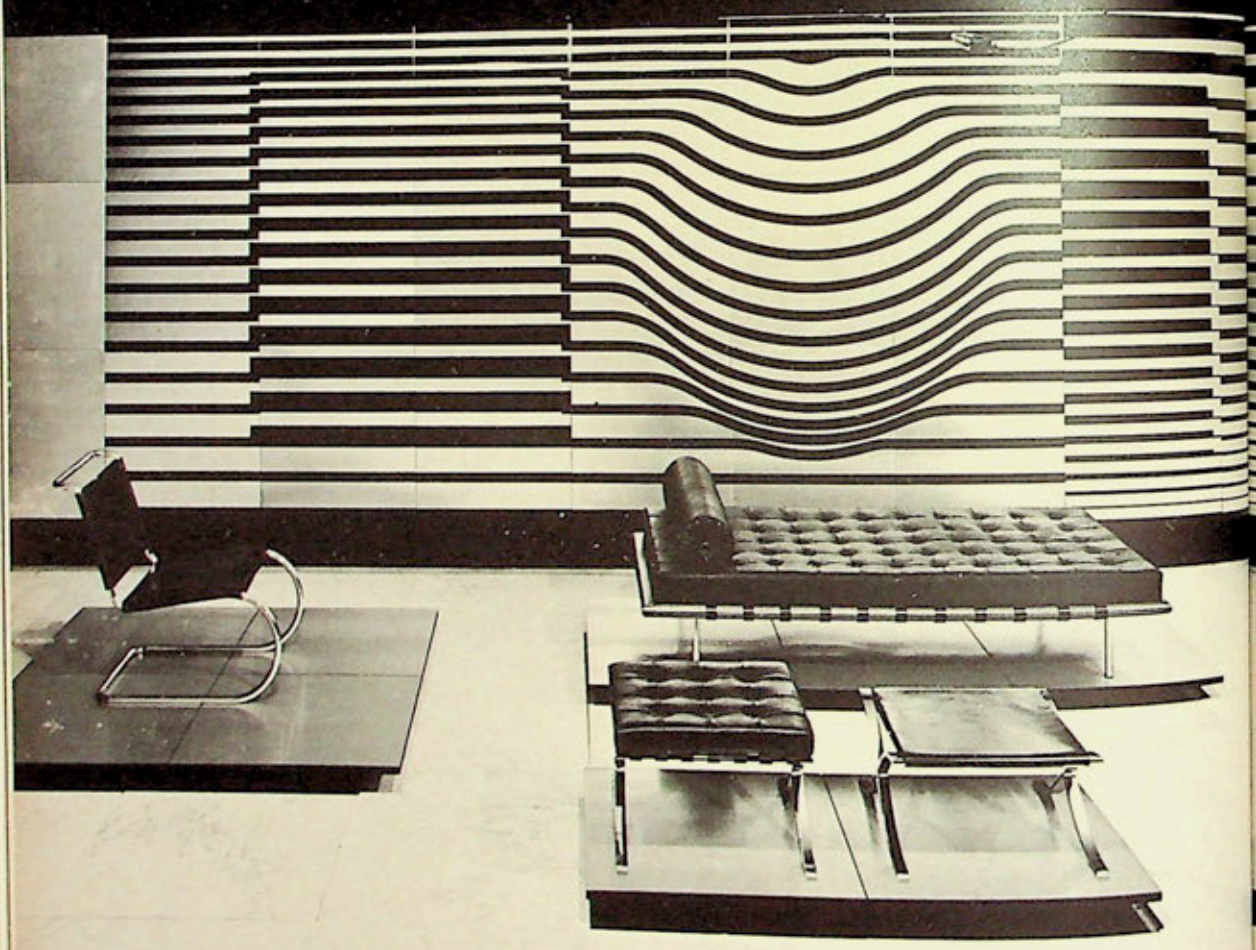
L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

49

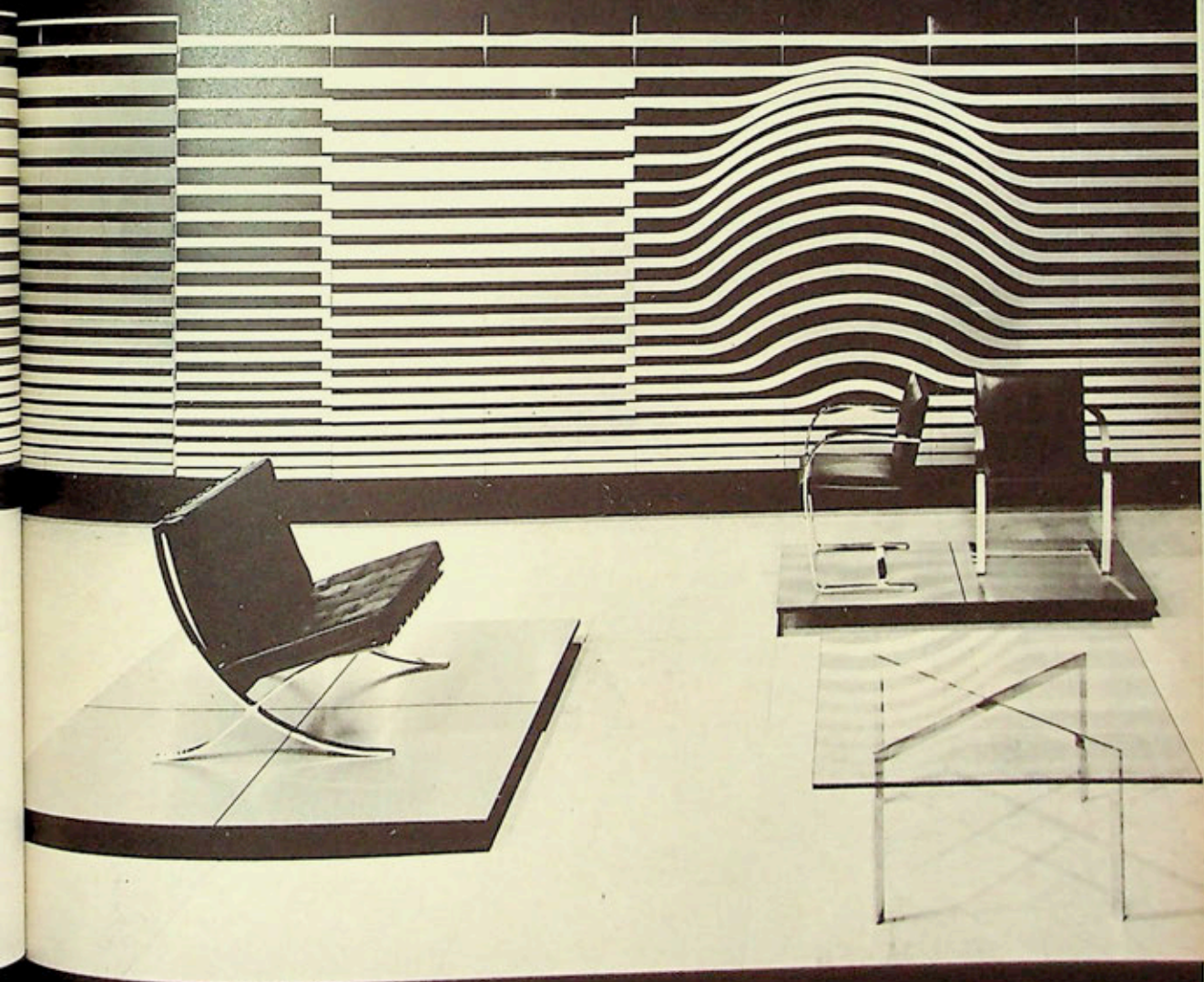
décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

SIEGES



Les s
aujou
A gâ
verte
capit
Elle
noir.

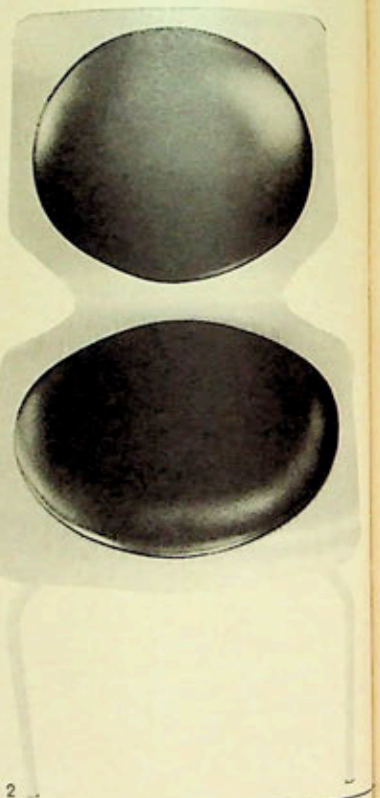
Les sièges réunis sur cette photo ont tous 40 ans; ce sont en effet des modèles dessinés avant 1930 par Mies van der Rohe et réalisés aujourd'hui par Knoll International. Ils sont présentés ici devant une grande composition murale en aluminium laqué de Vasarely. A gauche, un siège garni de vachette, tendue par des lacets sur un piétement en tube d'acier chromé. Au fond, chaise longue recouverte de cuir sur châssis en noyer et piétement chromé. Au premier plan, pouf et petit tabouret en X; le premier est garni de box capitonné, le second est tendu de box. On reconnaît ensuite la célèbre « Barcelona chair », avec son piétement d'acier chromé en X. Elle est recouverte de box noir tendu sur des sangles de cuir. A l'extrême droite, deux fauteuils à piétement chromé, garnis de box noir. La table est faite d'une dalle de verre sur piétement en croix en acier chromé.

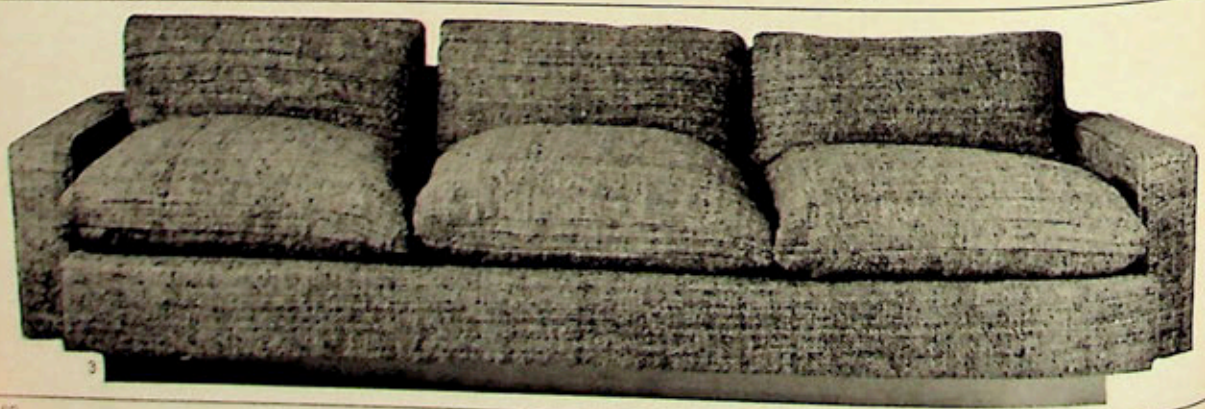


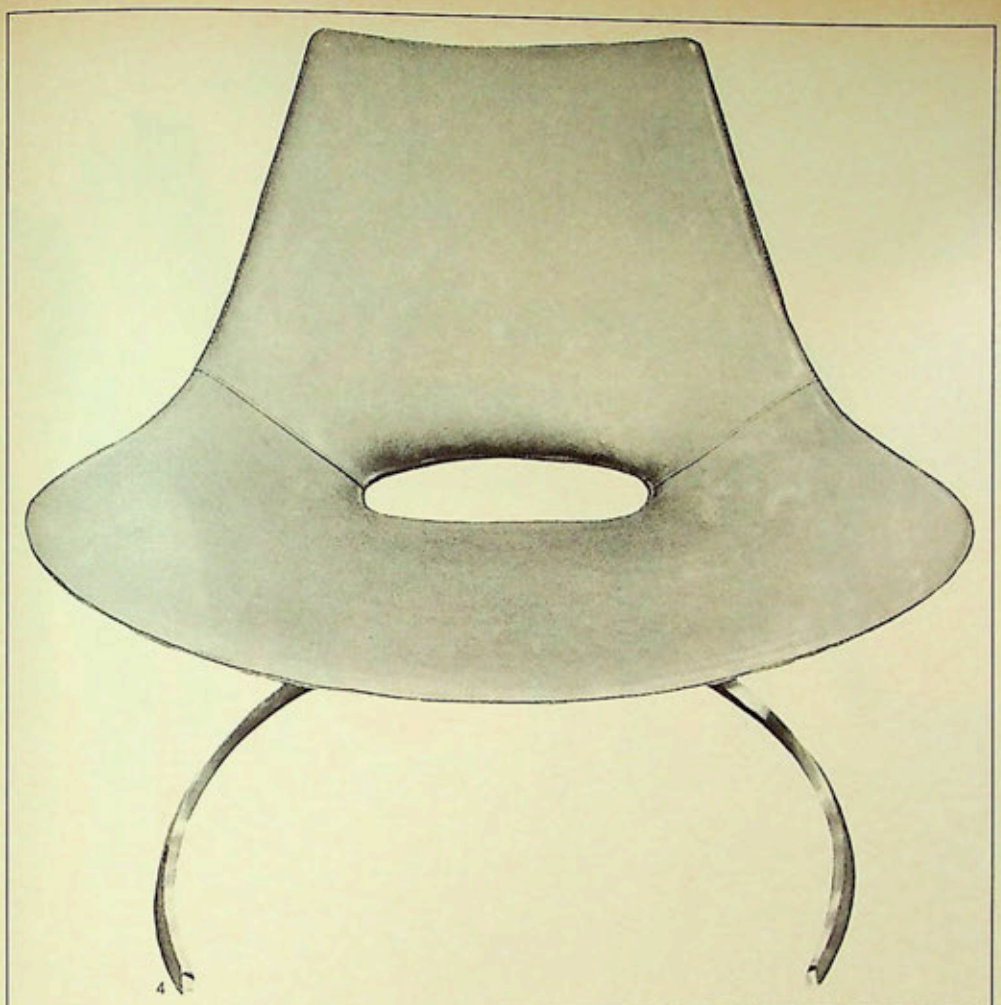
1 La chaise « Hillé », en tube chromé garni de polypropylène est une création de Robin Day, éditée par Airborne.

2 Chaise de Remy Costa en contreplaqué moulé, plaqué chêne, sur piétement en tube d'acier. Editée par Alpha International.
3 Le canapé « Big Ben » est garni de coussins de plume recouverts de grosse soie des Indes couleur naturelle ou de cuir blanc lavable. Formes Finlandaises.
4 Cette chaise de cuir fauve dont la base est en inox poli mat, est une toute récente création de Fabricius et Kastjolm pour Formes Nouvelles.
5 Fauteuil « Pamplona » en bois laqué rouge brillant, garni d'une galette et d'un dossier de chamoisine verte, dessinée par Savini pour Roche et Bobois.

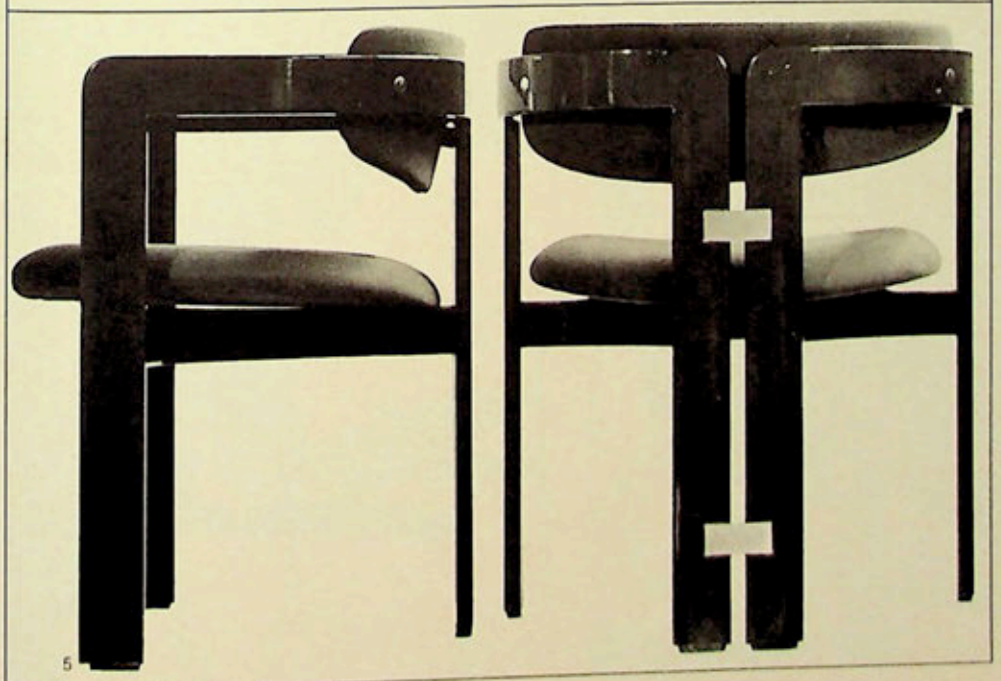
1


2


3

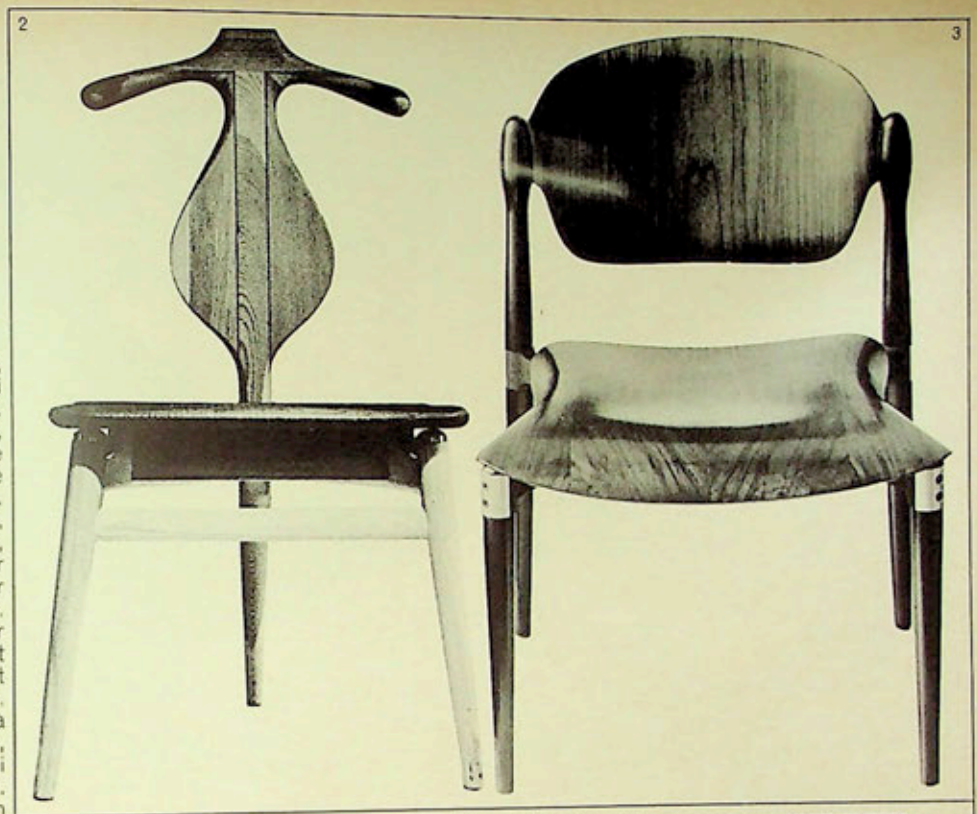


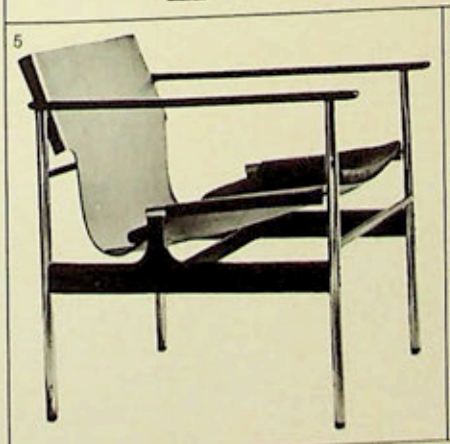
4

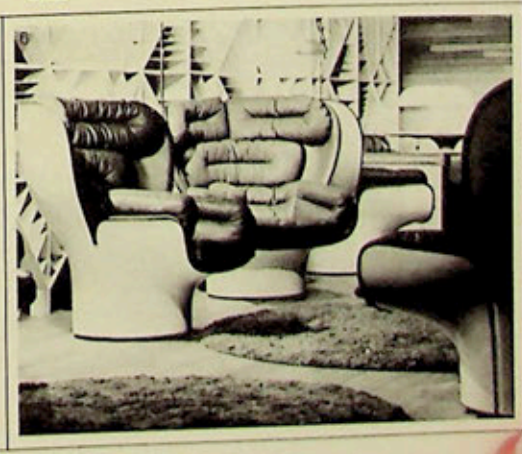


5

1



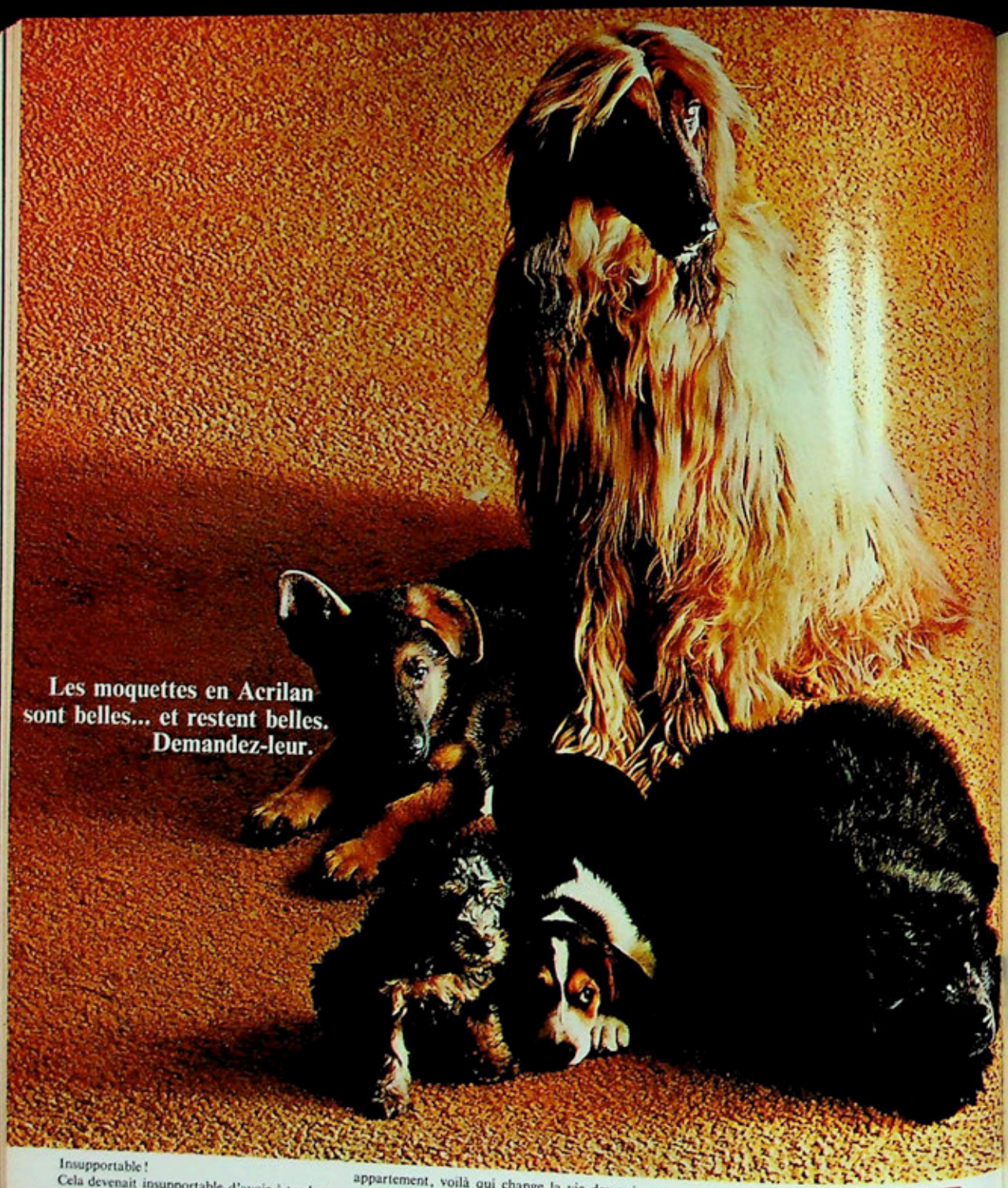




1 Chaise « Azlak », dessinée par Ilmeri Tapiovaara pour Asko. En bouleau lamelé naturel, elle peut être laquée de couleur ou recouverte de tissu.
2 Chaise en bois naturel, formant « valet de nuit », créée par le designer danois Hans Wegner pour Mobilier International.
3 Chaise dessinée par Eugelio Gerli en métal et multiplex. Meubles et Fonctions.
4 Canapé démontable à deux ou trois places, dessiné par Tito Aquali pour La Linea. L'armature, en teck ou en noyer, est garnie de coussins de cuir. Diffusion à Paris: Au Bûcheron.
5 Fauteuil créé par Pollock pour Knoll International. Armature en tube chromé garnie de cuir souple.
6 Dans le salon d'honneur de l'aéroport d'Orly, installé par Thual, fauteuils « Elda 1005 » créés par Joe C. Colombo pour Comfort. Ils sont en matière plastique moulée avec des coussins amovibles en cuir, tissu ou skai.

1 Chauffeuse avec son repose-pieds, dessiné par Geoffrey D. Harcourt, pour Artifort. Coquille en bois pressé à haute fréquence, garnie de trois coussins mobiles recouverts de tissu. Le socle tournant est en fonte laquée blanc.
2 Fauteuil « Cygne » de Fritz Hansen, en cuir noir sur piètement chromé. La Boutique Danoise.
3 « Caraïbe 101 ». Création de E. H. Martin pour T.F.M. La coque de ce fauteuil tournant et basculant est garnie de cuir, tissu ou plastique, sur un piétement en méplat d'acier chromé.
4 Divan à deux places en résine renforcée de couleur blanche ou fumée. Le revêtement des coussins est en drap, en peau ou en tissu Rosemann fait à la main. Création de Sergio Mazza pour Artemide. Mobilier International.
5 « Elliptique ». Fauteuil dessiné par B. Govin, pour Saporiti.

Sur cette page, différentes créations de Pierre Paulin pour Artifort. En haut, à droite, un fauteuil recouvert de tricot de laine élastique sur une carcasse en tubes métalliques traités antirouille garnie de mousse de latex moulée au gabarit. Le socle est en bois laqué blanc. A gauche, quatre poufs, formant repose-pieds. Au premier plan, chauffeuse à dossier haut, garnie de tricot ou de jersey sur mousse de latex moulée. La carcasse, en tubes métalliques, est composée de deux éléments (sièges et dossier), sur un soubassement de fonte laquée blanc.



Insupportable !

Cela devenait insupportable d'avoir à tendre les quatre pattes à chaque retour de promenade, sous prétexte que la boue salit la moquette. Et de croquer son sucre à l'office alors que c'est infiniment plus agréable de le faire au salon.

L'Acrilan est si facile à vivre!

Oui, une moquette en Acrilan dans un appartement, voilà qui change la vie des animaux. Et celle de leurs maîtres, évidemment.

Car les moquettes en Acrilan ne craignent pas les taches. Un petit shampooing suffit pour les enlever. Elles sont belles, souples, confortables, élastiques et ne se "marquent" pas. Elles résistent aux mites, à la lumière, aux années et leurs coloris sont riches et lumineux.

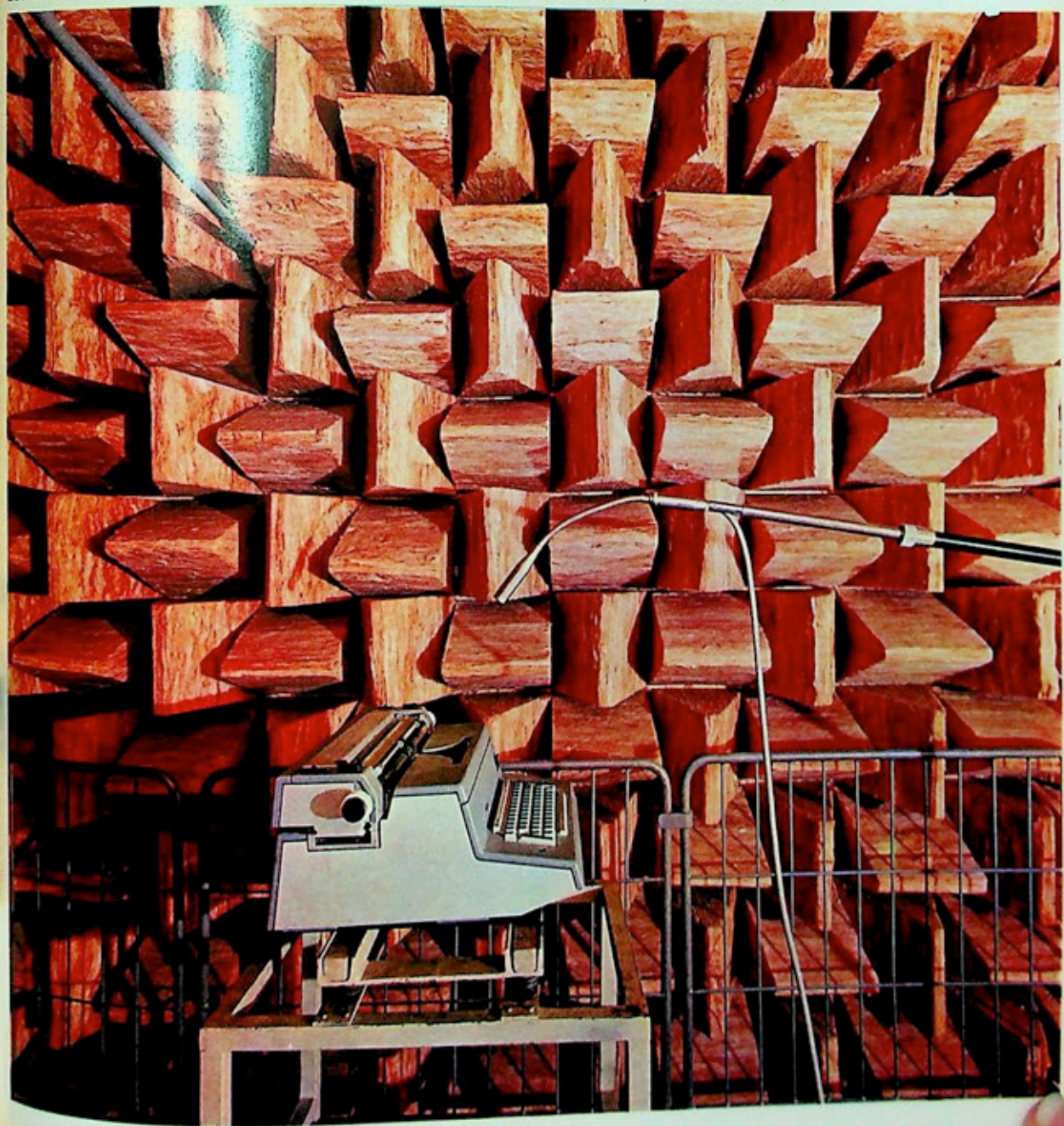
ACRILAN®
fibre acrylique Monsanto

Vivez votre temps en Acrilan

Les moquettes Acrilan sont fabriquées par les Ets **Balsan** (qualité Président), la Société **Balamo** (qualité Mundiana-Cérès), la Société **Griffine - Crépy Lefebvre** (qualité Tilfloor - Acrilan), et les Ets. **Louis de Poortere** (qualité Orion) Renseignements : Service Promotion - Acrilan, Monsanto, 9, rue d'Argenson, Paris 8e

olivetti
dans le monde

Cette paroi, qui semble une sculpture moderne, a été aménagée dans la salle d'essais sonores au Centre d'Etudes Olivetti d'Ivrea. Les éléments du relief sont en laine de verre. La machine est la Tekne 4, dessinée par Ettore Sottsass.



1 Le palais Olivetti de Barcelone, réalisé en 1955 par les architectes Belgioioso, Peressutti et Rogers, comporte, du côté de la rue, un grand magasin vitré dont la structure de fer rectangulaire est peinte en bleu turquin. Les machines à écrire et à calculer y sont présentées dans des sphères en perstex supportées par des tiges métalliques.

2 Durant l'été 1966, Olivetti a participé à l'exposition « Interorgtechnica » de Moscou, avec un stand de 3500 m², dont les plans étaient de Egidio Bonfante et Walter Ballmer. La production et l'organisation des usines d'Ivrea n'étaient évidemment pas les seuls éléments de la présentation. Comme toujours, Olivetti exposait aussi un choix de ses réalisations graphiques et publicitaires, avec une petite exposition d'affiches, de pages de journaux, de livres, d'objets dessinés par les artistes attachés à la firme.

3 Pour Olivetti, le souci du « design » ne se limite pas aux magasins. Lorsqu'il s'est agi par exemple de bâtir une colonie de montagne pour les enfants du personnel, l'architecte Leonardo Fiori a réalisé cette construction par éléments modulaires préfabriqués.

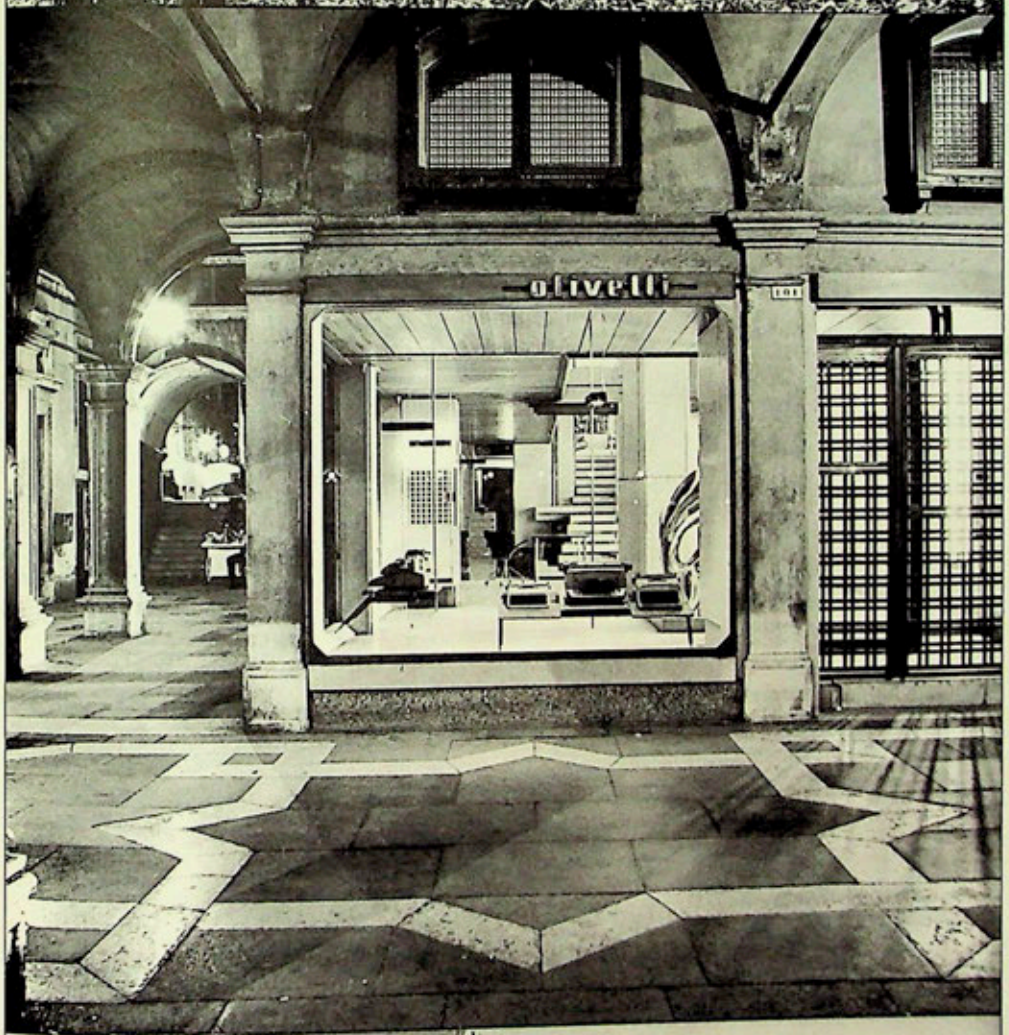
4 A Venise, le magasin Olivetti est situé sur la célèbre Place Saint-Marc, dans les Procuratie Vecchie. Selon la formule habituelle de la firme, le professeur Carlo Scarpa en a conçu l'agencement de manière à accorder l'élément artistique et le point de vue commercial, c'est-à-dire à intégrer dans une même ambiance les machines et les œuvres d'art. On aperçoit ici, à droite, une sculpture en bronze d'Alberto Viani.

5 Le même principe a inspiré au départ les architectes Belgioioso, Peressutti et Rogers pour le magasin de New York, inauguré en 1954 sur la 5e Avenue. Le hall d'exposition répond, en effet, à cette conception qui met sur le même plan l'aménagement du magasin et la partie artistique proprement dite, constituée ici par une grande composition murale de Costantino Nivola.

2

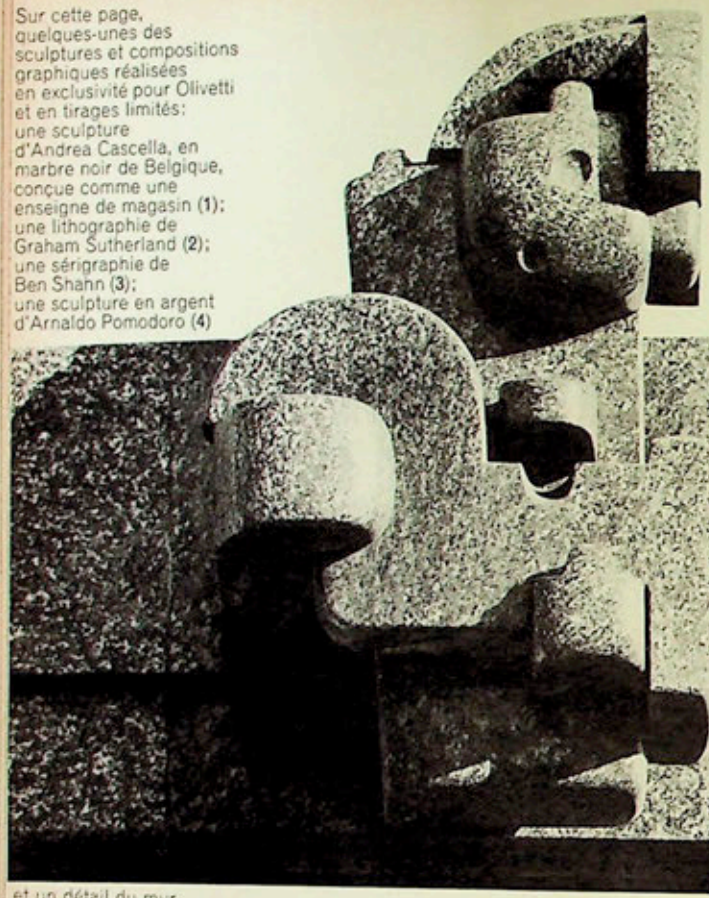
3

4

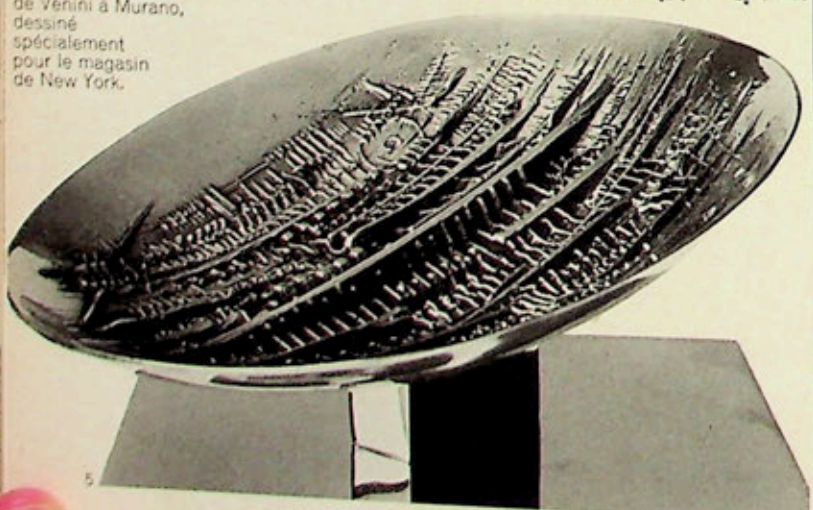


5

Sur cette page, quelques-unes des sculptures et compositions graphiques réalisées en exclusivité pour Olivetti et en tirages limités: une sculpture d'Andrea Cascella, en marbre noir de Belgique, conçue comme une enseigne de magasin (1); une lithographie de Graham Sutherland (2); une sérigraphie de Ben Shahn (3); une sculpture en argent d'Arnaldo Pomodoro (4)



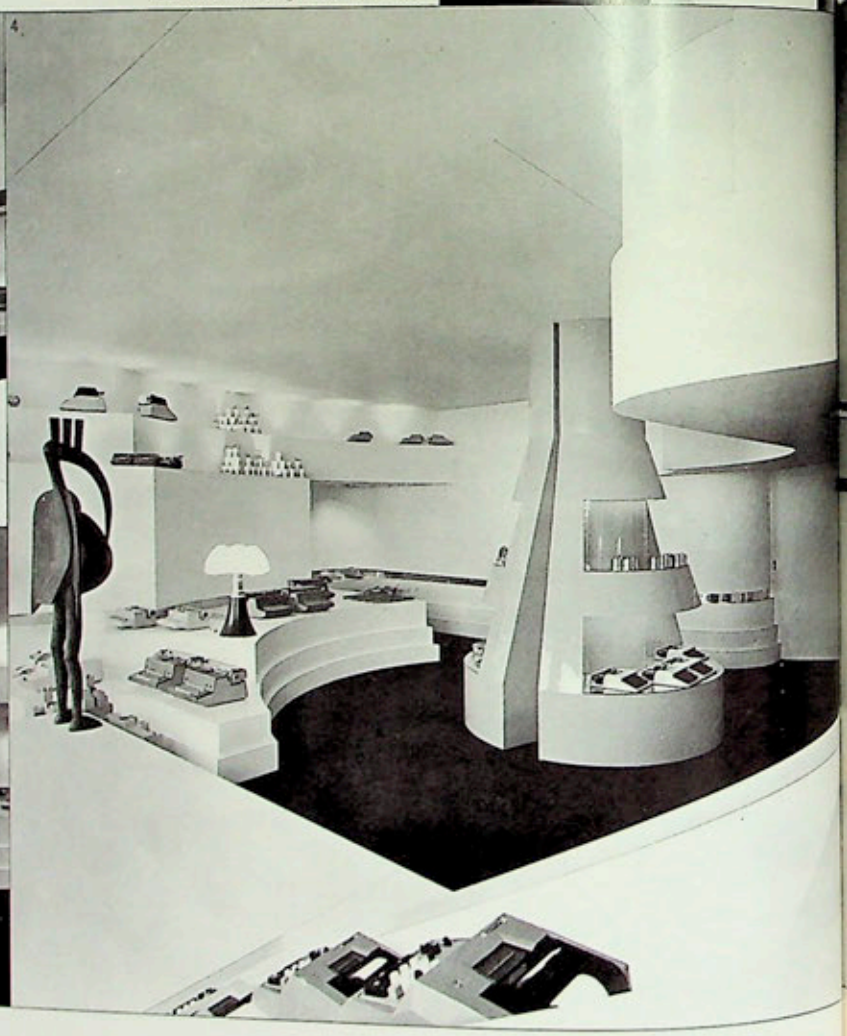
et un détail du mur de Nivola à New York (5). La photographie d'Erich Hartmann accorde dans une même composition la sculpture de Nivola, la célèbre Lexikon 80, dessinée par Marcello Nizzoli et un luminaire de Venini à Murano, dessiné spécialement pour le magasin de New York.



olivetti
à Paris

L'agencement du magasin Olivetti à Paris, réalisé sur les plans de l'architecte Gae Aulenti, répond à l'idée de créer, Faubourg Saint-Honoré, une « Piazza d'Italia ». Les éléments de base sont, en fait, ceux d'une place: gradins, différences de plans, continuité de l'espace. Les courbes de niveau, qui sont l'interprétation géométrique des lignes de la nature et du sol, nous ramènent au concept de la « place » dont elles restituent l'unité. Sans rien de commun avec les places « métaphysiques » de Giorgio de Chirico, l'ensemble est pourtant, ici encore, dominé par l'univers architectural, utilisant les matériaux qu'offre la technique moderne: plastique lamifié, acier inoxydable. Cet espace englobe trois éléments, trois symboles, trois points de repère autour desquels s'organise la composition: le gradin, élément architectonique spécialement expressif, le pilier central qui ramène à l'idée des nouvelles formes de l'avenir, et l'homme. Le magasin, situé 91 Faubourg Saint-Honoré à Paris, comporte deux grandes vitrines dans lesquelles se concentre tout l'espace qui, précisément parce qu'il est construit sur des courbes, « se meut » avec le passant en multipliant les points de vue.

1 et 4 Un aspect du magasin Olivetti, Faubourg Saint-Honoré. Des coussins de cuir naturel sont posés sur une partie du gradin qui se trouve à hauteur de siège.
2 et 3 L'éclairage d'ambiance est assuré par des éléments invisibles auxquels s'ajoutent des lampadaires dont la forme en corolles épanouies forme un contre-point à la signification technique exprimée par les machines à écrire et les machines à calculer.
5 Outre les coussins de cuir posés sur les gradins, des tabourets à hauteur réglable permettent d'essayer les machines.
6 et 7 L'unité d'ambiance créée par les courbes autour du pivot central est prolongée et multipliée par les deux grandes vitrines donnant sur le Faubourg Saint-Honoré.



Marcel Duchamp

Suite de la page 22

Cela me paraît probable; cependant c'est d'abord le substantif qui s'impose actuellement à mon esprit: « l'exemplaire d'une chose fabriquée » en grande quantité justement.

R. L. – Les deux interprétations pouvaient donc être exactes selon le moment ou simultanément même?

M. D. – Pourquoi pas?

R. L. – Aujourd'hui, êtes-vous pour ou contre la prolifération?

M. D. – Je ne vois pas comment je pourrais m'y opposer, même si je suis, en principe, contre. Il y a des roues de bicyclettes dans cinquante millions de maisons de bicyclettes. Une de plus, une de moins, la différence est négligeable et l'idée de ready-made n'en est pas modifiée pour autant puisqu'il s'agissait de tirer cette roue du milieu fonctionnel qui était sa raison d'être. Qu'on en reproduise vingt mille ou vingt millions, ce sera toujours un ready-made dès lors qu'on l'a décidé. L'important est là.

R. L. – L'opération mentale doit être considérée isolément, selon vous, en dehors de ses conséquences sur la productivité.

M. D. – C'est vrai. Que les gens fassent donc ce qu'ils veulent manuellement ou mécaniquement.

R. L. – Ils le font. En 1966, Richard Hamilton, l'organisateur de votre grande rétrospective à la Tate Gallery, franchissait un nouveau pas en cataloguant sous votre nom, de façon peu explicite, des copies ou même des pastiches de sa confection, d'après plusieurs de vos originaux les plus considérables: le *Grand Verre* (qui s'ajoutait à celui d'Ulf Linde), la *Glissière*, *Neuf Moules Mâlic*, *Tamis*, *Témoins Oculistes*, sans compter divers dessins. Nous comprenons que seul son zèle d'organisateur l'avait entraîné à « étoffer » l'exposition, pour en faire « the greatest in the world » mais le résultat fut plutôt à l'inverse de ce qu'il espérait. Un mélange confus et disparate à ce degré, dans lequel le *Nu Descendant un Escalier*, le *Passage de la Vierge à la Mariée*, *Tu m'*, la *Rotative Demi-sphère*, spécialement déplacés d'Amérique, se trouvaient banalement confondus avec les répétitions, provoqua sur beaucoup de visiteurs un effet de malaise, vous l'avez su.

M. D. – Evidemment, les « choses » de Richard Hamilton ne m'ont pas rempli de joie mais on ne doit pas l'accabler, il s'est donné un mal de chien et, sans lui, rien n'aurait été fait. Si les regardeurs se sont trompés, c'est leur affaire. Ils vont au musée comme à l'église. On en parle au déjeuner deux minutes et cela n'a pas plus d'importance. Quant à distinguer le vrai du faux, l'imité de la copie, ce sont là des questions techniques d'une imbécillité folle, entre nous.

R. L. – Les copies du *Grand Verre* peuvent donc, à votre avis, tenir lieu de l'original?

M. D. – Ce n'est pas ce que je veux dire: une copie reste une copie malgré tout. A chaque époque les grands peintres ont fait copier leurs tableaux et, sans endosser les copies, ils n'en exigeaient pas la destruction. Celles du *Grand Verre* par Ulf Linde et Richard Hamilton sont bien plus proches de l'original intransportable que ne le seraient des photographies en noir ou en couleurs. Elles ont l'avantage d'avoir gardé les proportions exactes de l'échelle et elles ont un caractère authentique dans ce sens-là. Le reste, le petit plumet esthétique, elles ne l'ont pas — et j'en suis bien content — non plus que les cassures du verre, d'ailleurs. Tout cela va de soi pour ceux qui savent mais il y en a très peu. Il a toujours été dans mes habitudes d'en avoir très peu et je continue.

R. L. – Vous seriez donc attaché à l'ésotérisme bien plus qu'il n'y paraît dans les *Entretiens* mais, puisque vous tenez aux « happy few », auriez-vous été sensible à la déception de quelques jeunes gens qui croient en vous et que j'ai vus sortir de la Tate Gallery les larmes aux yeux?

M. D. – Bien sûr, les larmes font bon effet dans le tableau. J'ai le plus grand respect pour les larmes qui sont un trait de la jeunesse mais leur verdict n'est peut-être pas définitif. J'adore être aimé mais pas au point de pleurer aussi. Vous comprenez, on n'a pas même ri de moi jadis, on peut donc pleurer un peu maintenant.

R. L. – Vous aviez répliqué sur le même ton lorsque je m'étais un peu inquiété, à tort peut-être, il y a quelques mois, de ce qui serait montré de vous au Musée d'Art Moderne cet été. Voici ce que vous m'écriviez de New York: « Votre note triste sur l'accueil que Paris me réserve me fait penser au ténor ou à la coloratura devant chanter pour la première fois à l'opéra de Toulouse ou de Rouen. »

M. D. – Et j'ai ajouté: « Dois-je avoir les foies? »

R. L. – J'ai pu constater que vous ne les aviez pas lors de l'inauguration de l'exposition du Musée de Rouen le 15 avril dernier. Cette reprise de contact avec votre Normandie natale n'avait rien d'un retour de l'enfant prodigue et le train du *Jeune homme triste* n'était pas arrivé jusqu'à Rouen ce jour-là. Vous étiez d'une exquise urbanité avec M. le Préfet aux Duchamps qui vous apportait, à vous et à votre famille, une bénédiction officielle très longtemps différée. Je m'émerveille, dans de telles occasions, de votre patience et de votre sourire. Cela devient un véritable *ready-made* vécu. Avez-vous au moins l'impression d'une revanche?

M. D. – A peine. Je fais simplement, puisqu'on m'y oblige, mon métier d'homme public, le seul que j'exerce par intermittence.

R. L. — Si j'avais le courage ou l'innocence nécessaires pour écrire sur vous un nouveau livre, je l'intitulerais, parodiant Melville, *Marcel ou les ambiguïtés* car, en votre compagnie, elles surgissent à chaque instant mais c'est pourquoi vous êtes un personnage aussi attachant et, en quelque sorte, inépuisable. Lorsque vous feignez de vous découvrir, comme dans les *Entretiens*, vous soulevez aussitôt de nouveaux problèmes et celui que pose, d'abord, votre participation aux entreprises les plus contradictoires. Dans le flot montant des exégèses, depuis que l'on vous tient, même en France, pour un grand homme, et en nous limitant à ce qui a paru ou paraîtra cette année, un « abîme » sépare le parti-pris de superficialité plaisante des uns, de l'effort de transgression des autres. Les *Entretiens* de M. Pierre Cabanne et *The World of Marcel Duchamp*, publié récemment à New York par Calvin Tomkins, diffèrent presque absolument de la préface de M. Bernard Dorival au catalogue de vos expositions de Rouen et de Paris, ainsi que de l'ouvrage d'Arturo Schwarz: *Psychogénèse et développement iconographique du Grand Verre* et du texte encore inédit d'Octavio Paz: *Marcel Duchamp ou le Château de la Pureté*. Si l'on vous interroge sur vos préférences, vous vous contentez de sourire et, tout ce que l'on saura, c'est que vous ne dites jamais plus *non*. Votre attitude d'à présent me rappelle un propos de Max Ernst près de qui je viens d'assister à la projection d'une adaptation cinématographique de *La Femme 100 têtes*. Je suis fort indiscret, vous vous en êtes aperçu. J'ai donc demandé à Max Ernst, après la représentation, s'il n'éprouvait aucune gêne à se voir « tripoté » de la sorte. « Pas du tout, m'a-t-il répondu, j'aime beaucoup être « tripoté ». » Est-ce le mot de la fin?

Si vous voulez en savoir davantage

Allez visiter l'exposition Marcel Duchamp qui aura lieu du 6 juin au 2 juillet au Musée National d'Art Moderne de Paris.

MAÎTRES HOLLANDAIS

Suite de la page 7

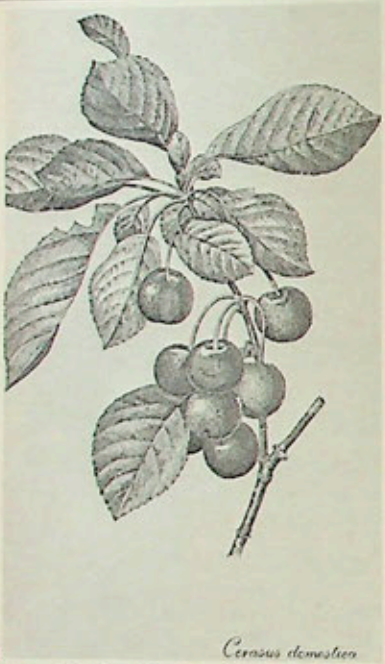
éclatante l'art de Rembrandt dessinateur et permet de sentir la « nécessité » absolue qui commande chaque trait, apparemment fortuit, de la plume ou du crayon.

Evoquons pour finir le beau dessin de Willem van de Velde le jeune datant de 1667 et représentant l'un des dix vaisseaux commandés deux ans plus tôt par le gouvernement français chez Sluijk à Zaandam. Il rappelle la position dominante des Hollandais dans le domaine de l'architecture navale. Cette situation fut l'une des causes de l'extraordinaire développement national au XVII[e] siècle. La marine a assuré la liberté des Hollandais. La flotte marchande a porté son commerce sur toutes les mers du monde. La prospérité qui s'ensuivit a entraîné à son tour l'épanouissement de l'art hollandais.

Si vous voulez en savoir davantage

Olof Granberg, Inventaire général des trésors d'art. Peintures et sculptures, principalement de maîtres étrangers (non Scandinaves) en Suède. I-III. Stokholm 1911-13 — Olof Granberg, Svenska konstsamlingarnas historia från Gustav Vasa till våra dagar. 1-3. Stockholm 1929-31. — Stockholm, Nationalmuseum. Holländska mästare i svensk ägo. Stokholm 1967. (Nationalmusei utställningskatalog Nr 309, 2[me] éd.)

papiers peints d'aujourd'hui



1 *Cerasus domestica*

2

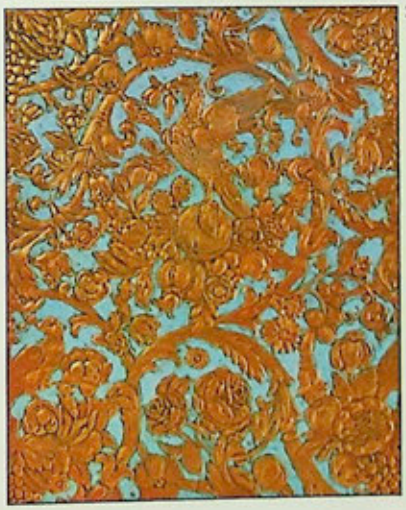
3
4

5

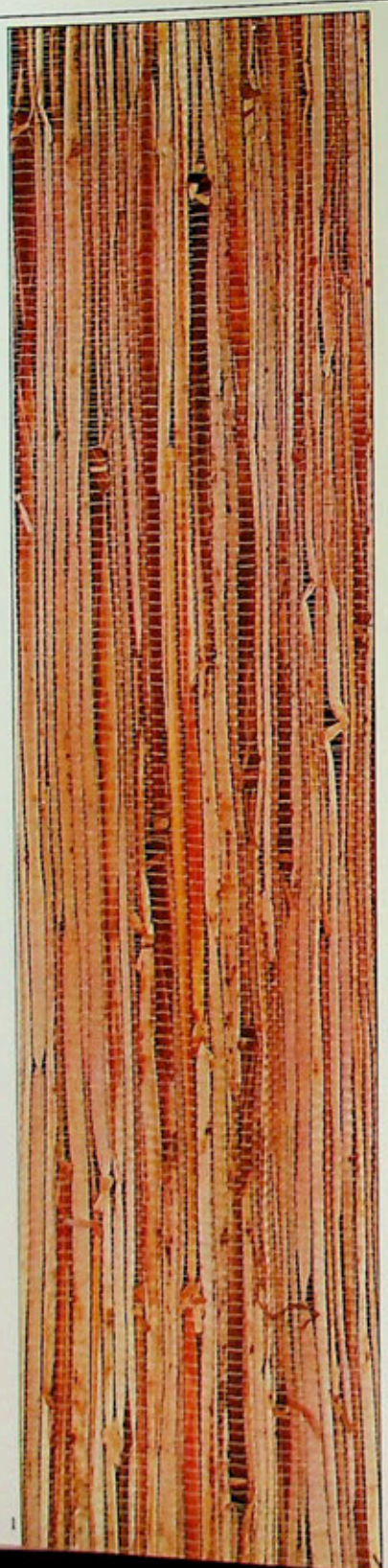
1 Gaillard-Motel: *N° 5762. «Les Fruits» de Redoute.*
2 Hans & Fils: *N° 9444-9.*
3 Verkindere: *N° 4308. Papier style.*
4 Leroy: *Papier Panoramic, imprimé à la main. N° 501. «Terrasses romaines.»*
5 Zuber: *«Pontevedra». N° T638 NL.*

2

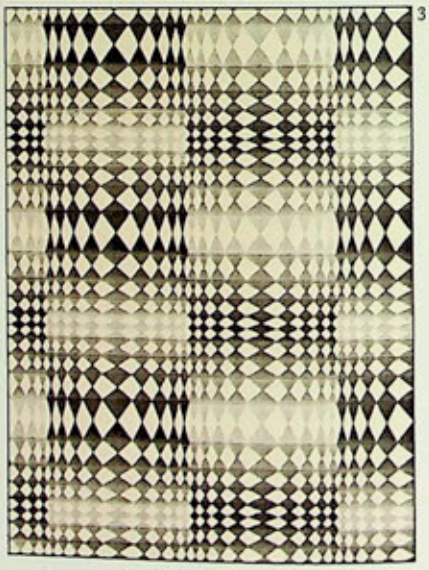
3



1 Follot: *N° 8509, « Médicis ».*
2 Leroy: *N° 48.976.*
3 U. P. L.: *Papier peint « Cuir de Cordoue ».*



2



3

1 Nobilis: *GCP 19. Rush-Cloth. Tissu de jonc.*
2 Dumas: *N° 1278 WM1.*
3 Turquetil: *N° 3551. Papier «Op art».*

1 Zuber: *N° 3088 HL. «Gaspard».*
2 Inaltera: *Papier peint « Carreaux de Gien». N° 6095-8.*

PEMA

Si vous voulez respecter un décor traditionnel, les Papiers-Velours FOLLOT vous offrent leurs inimitables et moelleuses splendeurs. Et pour la première fois au monde, la classique "rayures-velours" est devenue intégralement lavable. C'est aussi une exclusivité... FOLLOT.

En retour de votre adresse et contre 1,20 F en timbres, en vous recommandant de cette revue, vous recevrez la documentation FOLLOT. Vous y trouverez choix et idées pour décorer votre intérieur.

Papiers Peints de Qualité

FOLLOT

43, Bd Diderot, Paris-12e

7F

HEINRICH SCHLIEMANN

Suite de la page 16

travers une fente. Sophie ne s'était aperçue de rien. Aussitôt son mari lui dit d'ordonner la pause et même de dire aux ouvriers qu'il s'en allassent. « Dis-leur que je viens de me rappeler que c'est le jour de mon anniversaire. Dis-leur que je leur donne congé et que la journée de travail leur sera payée intégralement. » Stupeur de Sophie, insistance de Schliemann, lequel avait ses raisons de procéder ainsi: d'abord il y avait un danger incontestable de voir les ouvriers, supérieurs en nombre évidemment, s'enfuir avec les objets d'or; ensuite, Schliemann travaillait constamment sous la surveillance de gendarmes turcs. Il avait eu toutes les difficultés du monde et avait dû utiliser tous les trafics d'influence pour obtenir du gouvernement turc l'autorisation de faire des fouilles à Hissarlik. Encore était-ce à la condition que tout ce qui serait trouvé reviendrait au Musée de Constantinople. Mais Schliemann n'avait aucune envie de faire un tel don au gouvernement turc, redoutant d'ailleurs de voir les objets se volatiliser entre les mains de fonctionnaires plus ou moins honnêtes. Il ne comptait pas, empressons-nous de le dire, garder les objets pour lui-même, puisque par la suite il fit tout son possible pour en faire don à la Grèce, à la France, à l'Angleterre, et finalement en fit présent à l'Allemagne.

Ouvriers et gendarmes une fois dispersés, Sophie et Heinrich se mirent à creuser eux-mêmes et purent extraire du sol environ dix-mille objets en or dont neuf mille, il est vrai, étaient en fait de très petite taille, perles, aiguilles, etc. Mais d'autres étaient beaucoup plus grands, pesant de 400 à 600 grammes, sans parler de très nombreux pendants d'oreilles, bracelets, ceintures, coupes, bagues, etc. L'ensemble du trésor avait de toute évidence été précipitamment emballé, caché ou abandonné et l'alentour portait des traces d'incendie. On comprend donc que Schliemann ait été enclin à voir là le trésor de Priam rescapé de l'incendie de Troie, caché précipitamment par un fuyard, puis abandonné dans une cachette. Et c'est en déclamant des vers d'Homère qu'il posa sur la tête de Sophie le fameux diadème qu'il proclama aussitôt être celui d'Hélène.

Par quels moyens les objets, d'abord enfermés dans la construction provisoire qui servait d'habitat aux Schliemann sur le site des fouilles, furent-ils exportés frauduleusement hors du territoire ottoman? Schliemann n'a jamais donné de précisions à ce sujet. En outre, une fois le trésor parvenu à Athènes, il ne fut pas quitte pour autant: le gouvernement turc, indigné et somme toute à bon droit, fit des représentations au roi de Grèce et il y avait tout lieu de croire que la Grèce restituerait la collection au cas où l'on parviendrait à s'en emparer. C'est en de telles circonstances qu'il est utile d'avoir une nombreuse famille. Celle de Sophie l'était. Ses beaux-frères et ses cousins, ses belles-sœurs et ses oncles étaient éparpillés sur toute l'étendue du territoire national. Les objets furent empaquetés, dispersés. Aucune liste écrite ne fut dressée des cachettes où ils avaient été entreposés et que Sophie et Heinrich étaient seuls à connaître, de mémoire. Plusieurs années après, sous l'influence du célèbre médecin et homme politique allemand, Virchow, qui fut le grand ami de ses dernières années, Schliemann fit don du trésor de Troie au Musée de Berlin.

Momentanément brouillés avec les Turcs, les Schliemann se tournèrent vers l'Argolide, où l'autorisation de fouiller à Mycènes leur fut également difficile à obtenir du gouvernement grec. C'est seulement cerné par un cordon de troupes que Schliemann fut autorisé à poursuivre ses investigations. D'une part la jalousie des archéologues grecs, d'autre part la méfiance des autorités policières, toujours enclines à considérer Schliemann comme un individu un peu louche bien qu'il eût dépensé déjà une fortune en travaux archéologiques désintéressés, exposèrent le grand homme à mille vexations. Il finit par refuser de s'adresser au fonctionnaire préfectoral chargé de le surveiller autrement qu'en grec ancien, langue que celui-ci n'entendait point. Après le « Trésor de Priam », la deuxième grande découverte de Schliemann fut, en 1876, à Mycènes, celle d'autres objets en or parmi lesquels figurait notamment le masque dit d'Agamemnon. Ces objets se trouvent aujourd'hui au Musée d'Athènes. Le « masque d'Agamemnon » n'était d'ailleurs pas plus celui d'Agamemnon que le trésor de Priam n'était le trésor de Priam. En fait il appartenait, ainsi que les autres objets trouvés à Mycènes par Schliemann, à une époque beaucoup plus reculée que celle de l'Agamemnon historique.

Cependant, et avant de passer aux fouilles de Tirynthe, Schliemann multipliait les publications. En 1876, il publie *Mycènes*, dont la traduction anglaise, éditée en 1878 par John Murray, s'orne d'une longue préface due à un homérologue amateur, mais fort compétent, qui n'est autre que William Ewart Gladstone lui-même, ex et futur Premier Ministre. C'est que l'Angleterre est probablement de loin le pays où la gloire de Schliemann se propagea le plus rapidement, où ses découvertes furent le plus volontiers, sans mesquinerie et avec le plus d'enthousiasme, acceptées par les chercheurs et le public cultivé. A partir de 1880, date de la publication de l'édition anglaise de *Ilios*, énorme volume de 800 pages, Schliemann devient d'ailleurs une célébrité mondiale, à la fois contesté, calomnié, vénéré. En 1881, il est nommé citoyen honoraire de Berlin, après quoi il poursuit ses fouilles à Tirynthe, fouilles dont il publie les résultats en 1885. La même année, Schliemann qui avait peu à peu reconstitué les principaux maillons du grand complexe mycénien apercevait déjà que cette résurrection de la brillante civilisation égéenne, devait, pour être complète, se poursuivre par des recherches en Crète. Il eut le flair de se rendre à Knossos, dont le Palais était alors enfoui sous terre, et négocia l'acquisition de la colline sous laquelle il subodorait que devait se trouver quelque chose. Il discuta avec le propriétaire du terrain. Tous deux se mirent d'accord sur un prix. Malheureusement, le propriétaire avait inclus dans le prix assez élevé qu'il demandait, la valeur de 2500 oliviers plantés, disait-il, sur le site, et justifiant à ses yeux la somme exigée. C'est ici que le vieil homme d'affaires, toujours aux aguets dans l'âme de Schliemann, se réveilla. Il compta lui-même les oliviers, et s'aperçut qu'ils étaient non pas 2500 mais seulement 889. Furieux, il rompit le contrat et quitta précipitamment la Crète sans acheter la célèbre colline flanquée du célèbre vallon dont, quelques années plus tard, Arthur Evans devait se rendre propriétaire pour y réaliser l'œuvre d'exhumation et de reconstitution que l'on sait.

En 1887 et 1888 Schliemann partage son temps entre un voyage en Egypte et le superbe palais « Iliou Mélathron », aujourd'hui siège de la Cour des Comptes, qu'il s'était fait construire à Athènes. En 1889, il invite plusieurs archéologues en désaccord avec ses idées, à une sorte de congrès sur le site des fouilles d'Hissarlik. Mais depuis plusieurs années, Schliemann souffrait de violentes douleurs dans l'oreille interne. Sur les instances de Virchow il consent à subir en 1890 une opération dans une clinique allemande. Mal guéri, il se rend, malgré l'avis des médecins, d'abord à Paris, puis à Naples, dans l'intention d'être pour Noël à Athènes en famille. Ce ne fut que l'un des nombreux Noëls qu'il avait promis à Sophie de passer avec elle et leurs deux enfants, Andromaque et Agamemnon, et qu'il passa loin d'eux, manquant à sa parole. Mais cette fois-ci il avait une bonne excuse, car il était en train d'agoniser dans sa chambre d'hôtel à Naples. Le 24, il avait été frappé d'une congestion cérébrale dans la rue. Transporté dans un poste de police, conscient mais incapable de parler, il resta plusieurs heures sans soin. On refusa de l'admettre dans un hôpital sous prétexte qu'on ignorait s'il aurait les moyens de payer. Finalement, on trouva dans une de ses poches un papier sur lequel était écrite l'adresse d'un médecin chez lequel il se rendait, au moment où il s'était effondré dans la rue, moins d'ailleurs pour se faire soigner que dans le but de faire en sa compagnie une excursion à Herculanum et à Pompéi. On retrouva le médecin; celui-ci le fit transporter à son hôtel et ainsi ce ne fut que vingt-quatre heures après son attaque que l'on identifia enfin l'illustre Schliemann. Pendant que plusieurs docteurs conféraient sur son cas, dans le salon attenant à sa chambre, Schliemann mourut, le 26 décembre 1890, au matin.

Les objets trouvés par Schliemann à Mycènes et à Tirynthe sont actuellement au Musée national d'Athènes, où ils ont été complétés par les découvertes ultérieures relevant des mêmes zones chronologiques et archéologiques. Quant au trésor de Troie, sa destinée pendant et après la deuxième guerre mondiale demeure actuellement un mystère. Pendant la guerre, l'or troyen fut naturellement mis à l'abri sur l'ordre des autorités allemandes, mais à Berlin même, dans un bunker du secteur Est. Quand les troupes soviétiques arrivèrent, des instructions formelles furent données par les autorités soviétiques pour que la collection Schliemann soit convoyée

ART DE DEMI-BRUME A LONDRES

Suite de la page 41

Genet). Tout y est: les chanteurs yé-yé, les cartes postales 1900 sur le thème de l'amour folâtre, les jouets et les gadgets bon marché, les portes de café modern' style (*Cafe Door*, 1962), les Pin-up girls (*Pin-up girl*, 1964-1965), les photos couleurs des magazines féminins (*The Girlie Door*, 1952), tout le répertoire des simulacres de liberté que la société la plus puritaine du monde entretient pour se masquer à elle-même ses blocages, ses impuissances, son « angoisse ». On se croirait dans une foire de province: consternante et fascinante, pitoyable et grandiose. Non, je ne dis pas cela par hasard, j'en ferai peut-être l'analyse systématique un jour, mais en ce moment, pardonnez-moi, cela m'ennuie: il y a trop de « vieillerie poétique », trop de « peintures idiotes » là-dedans.

Je n'en dirai pas autant de Richard Hamilton, peintre beaucoup plus subtil, mais qui malgré l'antériorité de ses trouvailles n'a pas encore trouvé une « combinatoire » précise pour les éléments très divers qu'il met en jeu. Ce qui le sollicite c'est la modernité des techniques et des sciences: le Guggenheim Museum, les aventures spatiales, le cinéma, les moyens de communication: *Towards a definitive statement on the coming trends in men's wear and accessories* (tel est, souvent, le titre qu'il donne à ses peintures). A partir du bureau comme lieu d'appel (*Desk*, 1964), il cherche à établir des rapports de juxtaposition significatifs: le téléphone et la course automobile, les fusées et la musique, etc. avec quelle intention? Je ne vois pas. Dans cette peinture maniérée du constat, le monde est là, en vrac, contradictoire, absurde: débrouillez-vous avec lui comme moi (mal). Il introduit parfois, dérisoire, un fauteuil métallique miniature en relief dans une peinture-collage, où un poste de télévision (avec photo couleur pour l'image) fait face à une femme qui vient d'entrer là, et qui s'arrête, stupéfaite. La narration est elliptique, chez Hamilton; tout contribue cependant à la suggérer, par ricochets. Il l'annule (croix rageuses sur les photos-contacts, dans *My Marilyn*), mais aussitôt pour la présenter positivement: *Good* — avec la photo agrandie à côté où Marilyn rit, en tournant le dos à la mer, comme si la mythologie de la star ne prenait son sens qu'à partir du moment où l'on respecte sa propre légende, où l'on joue, avec elle, ce jeu qui conduit au pathétique de la déchéance. En fait, le même horizon américain que dans la peinture de David Hockney borne souvent les possibilités d'invention, et c'est vers cet « Hollywood »-là, rêvé, mythique, que l'on nous propose encore de regarder: un dessin au crayon de 1963 nous le dit avec précision.

S'agit-il de peinture mineure? J'aimerais voir des tableaux de grand format de Hamilton pour m'assurer du contraire... Ce que j'ai vu, par contre, de Colin Self, me permet d'oser une interprétation plus nette. Self est hanté par la guerre, les champs de tir de fusées et les réserves atomiques, mais il tente (par peur) de dé-politiser les « scènes » que cette hantise lui inspire. Tout est noir: l'herbe, les chiens qui gardent les réserves de bombes, et s'il y a une lumière dans ces reliefs lugubres, elle est évidemment rouge (*Diorama II, guard dog on missile base*, 1966-1967): on ne passe pas, on n'entre pas, on ne circule pas, on ne se pose même pas de question. — Cette menace existe, et l'art n'a pas la puissance de la conjurer. La thèse est simple, mais elle est fragile et n'offre pas beaucoup de possibilités de combinaison (le constat warholien est pris à la lettre, sans la force de *provocation* que donnaient à Warhol ses premières multiplications d'images). Colin Self, qui a moins de trente ans, sait que les Américains ont installé des fusées sur le sol de l'Angleterre (il est né tout près de l'une des bases), mais cela, littéralement, le *pétrifie*, immobilise toute sa pensée. C'est le cas-type de la soumission aveugle au système oppressif déclenché par la supériorité matérielle des engins nucléaires: la bombe atomique s'est substituée à Hollywood et au Hot-Dog — mais elle constitue d'une autre manière un barrage-limite infranchissable. Stoppage-étalons de l'impérialisme, comme ces dessins où il représente la croix gammée, un aigle et un serpent, il faudrait les étudier en fonction de la sociologie de la vie politique anglaise, de son « containment » américain. Dominant ces peintres de très haut, Francis Bacon les écrase sans les voir et sans même tenir compte de leur hypothétique existence. Il ne vient pas toujours aux rendez-vous qu'il donne: en cela aussi c'est un maître, — le maître de l'insolence, — qui plane magistralement en Angleterre au-dessus de tant de peintres timides, paralysés, dissociés (je pense aussi à Howard Hodgkin, dont les tableaux peuvent être interprétés uniquement en fonction de l'autocensure qui préside à leur composition). On ne peut éviter de parler d'Artaud à propos de Bacon: sa peinture est le double cruel du théâtre des relations interindividuelles dans la société où il vit. Double cruel qui éclater la notion d'individu, arraché à soi-même et à ses attributs, *mis à nu, vraiment, à l'espace de son emprisonnement*. Il ne s'agit de dénonciation (ni même de critique) d'extirpement, d'écartèlement de la « f qui est encore (pour combien de temps nôtre ». En s'attaquant à la figure h comme personne n'a osé le faire depu femme qui pleure » de Picasso, il a in la souveraineté du vrai sadisme dans la de l'individu claustré, coupé des autres monde qui l'entoure. Nul n'est parven puissamment que Bacon — non, pas Giacometti — à changer la figure en un de signes criants, où « l'intériorité » est trée, ouverte. En se référant d'abord à quez, à Goya, à Van Gogh, il n'a jama à la parodie, à la tentation du style et manière, il s'est donné comme but de ren l'image de la culture européenne sur son terrain et par ses propres moyens, sans appel à aucune mythologie extérieure, ex ou « ésotérique ». On ferait de lui une tion, si sa peinture n'articulait précisém obsessions individuelles de la solitude, du et du ridicule, mais ce qui est capté da portraits, dans ses scènes d'intérieur aber où les fauteuils sont assimilés à des siè water-closet, où souvent un fil tombant fond vient frapper la figure (ou le nu) un fouet, c'est l'inanité tragique du repli sur soi, la monstruosité du désaccord et discordance: les couleurs elles-mêmes que rien ne s'éclairera autour de l'homme sinon au niveau de la tension tragique rire le plus destructeur. Cependant, ma fêlure propre à leur sujet, une autorité in tible permet à Bacon d'opérer souverainem son mouvement n'est jamais incertain, ni férent, ni dissocié, parce que (et c'est ce qu pose à Genet qui n'y parvient pas) constam soutenu *par l'intensité de la passion*.

C'est de passion que la peinture anglaise ma le plus, c'est elle qui fait le plus souvent d à Hockney, à Hamilton, à Blake, à Colin c'est elle qui est absente de toutes les peint de Richard Smith, de Harold Cohen, de Ri Denny, de Bernard Cohen. La froideur im cable elle-même leur est inconnue: entre moments de l'histoire de la sensibilité, tour le dos à la complaisance petite bourgeoise impressionniste, il n'osent pas aller jusq bout de la nouvelle nécessité de nudité ou tumulte à laquelle ils obéissent obscurém Bacon, lui, en un seul coup de pinceau balaie un visage, ou par l'arbitraire introduit par personnages incongrus dans l'espace raisonn d'une chambre, sait toucher du premier co « communiquer » violemment avec nous: g deur un peu triste, parce qu'elle est soli c'est toute la « demi-brume » de l'art ang balayée par un phare.

Obnubilés par les Etats-Unis, où ils vendent plus grande partie de leurs œuvres, les peint et les sculpteurs anglais souffrent à Lond d'une espèce de vide affectif et de dé-connect mentale: seuls des sculpteurs comme Caro King, par l'audience internationale qu'ils o acquise, peuvent se permettre de jouer ho ment avec leurs idées, leurs trouvailles, com des enfants exceptionnellement doués, fê Mais la solitude anglaise est telle qu'il re trop à faire pour qu'à Londres l'art ne devien pas, au moins pour un temps, le simple ref d'un colonialisme culturel de grande envergu

---

à Moscou et ne soit pas remise à la Commission interalliée des objets d'art. Qu'est-elle devenue? On peut supposer ou bien que le trésor de Troie est actuellement caché quelque part en URSS, ou bien que les hommes chargés de le transporter à Moscou l'ont fait disparaître soit pour l'enfouir avec l'idée de le récupérer par la suite, soit pour le faire fondre et le vendre au poids de l'or. Ces bijoux et ces coupes, destinés primitivement à l'ornement, au plaisir et à l'ivresse, n'ont réchappé d'une catastrophe en 2500 avant J.C. que pour disparaître, semble-t-il, dans une autre catastrophe en 1944 après J.C.

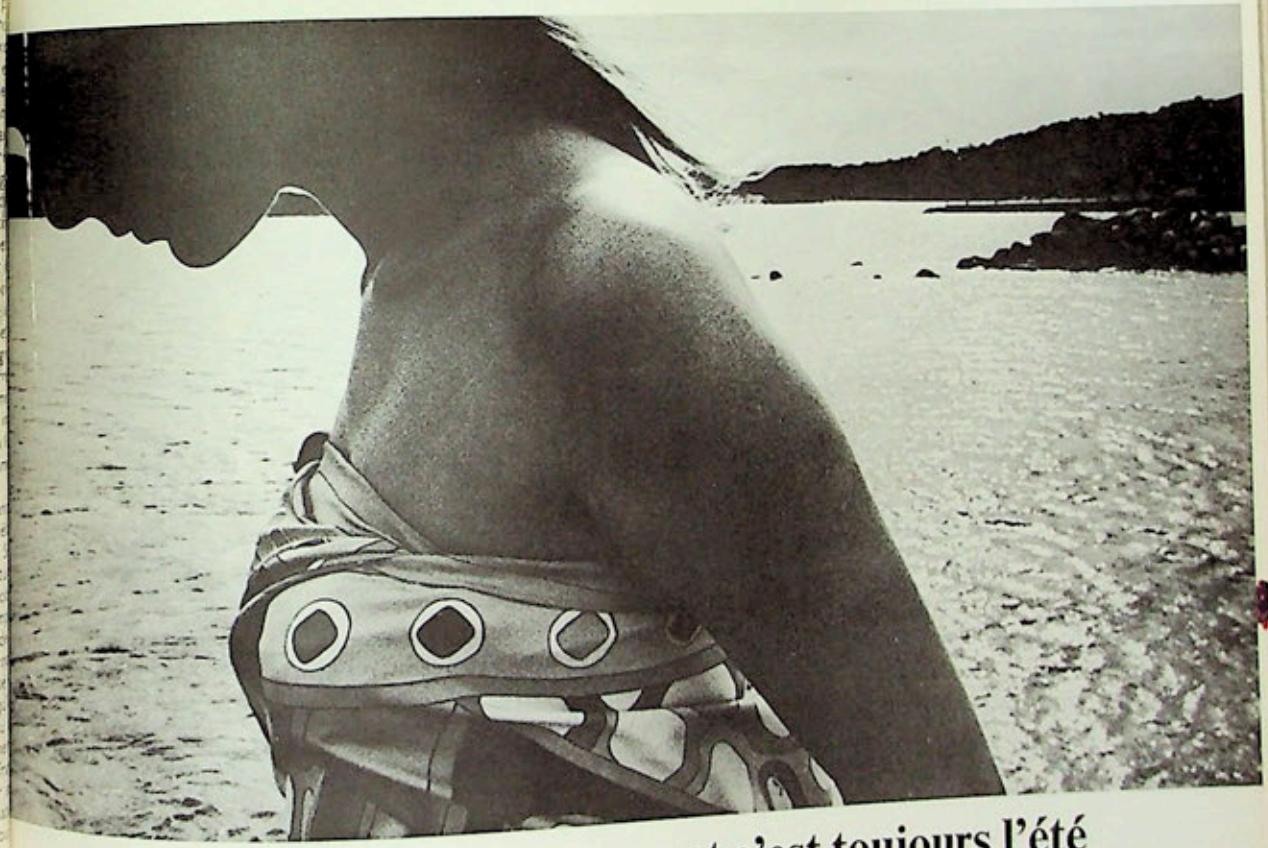
Si vous voulez en savoir davantage

Quelques ouvrages disponibles actuellement, dans une littérature évidemment immense: H. Schliemann: *Ma vie*. Trad. franç. (Buchet Chastel 1956). Courte « autobiographie », complétée après la mort de S. — Léonard Cottrell: *The Lion Gate* (1963, Evans Brothers Limited). Trad. fr. du même: *La porte des Lions* (1965, Robert Laffont). Excellente synthèse de l'état actuel des problèmes mycéniens, avec bibliographie d'orientation. — Du même auteur: *The bull of Minos*, non traduit en fr. (1953. Edition révisée 1955. Pan books). Bonne histoire des découvertes archéologiques de Schliemann et d'Evans. — L. et G. Poole: *One passion two loves*, histoire d'Heinrich et Sophia Schliemann et de leurs fouilles. New York 1967 (Th. Crowell Company). Trad. fr. en préparation (Laffont 1968).

Emilio Pucci

a créé pour vous son premier parfum :

VIVARA



un soupçon de Vivara... **et c'est toujours l'été**

Vivara,
le nouveau parfum d'Emilio Pucci

4, R. DE CASTIGLIONE - PARIS 1er - 37, R. JEAN GOUJON - PARIS 8e

Le décorateur est sorti dans le jardin pour l'aménager avec le même raffinement que l'intérieur de la maison. Seule en France la Galerie Maison et Jardin vous propose un tel choix de meubles et d'objets pour l'extérieur depuis la balancelle jusqu'au lustre photophore.

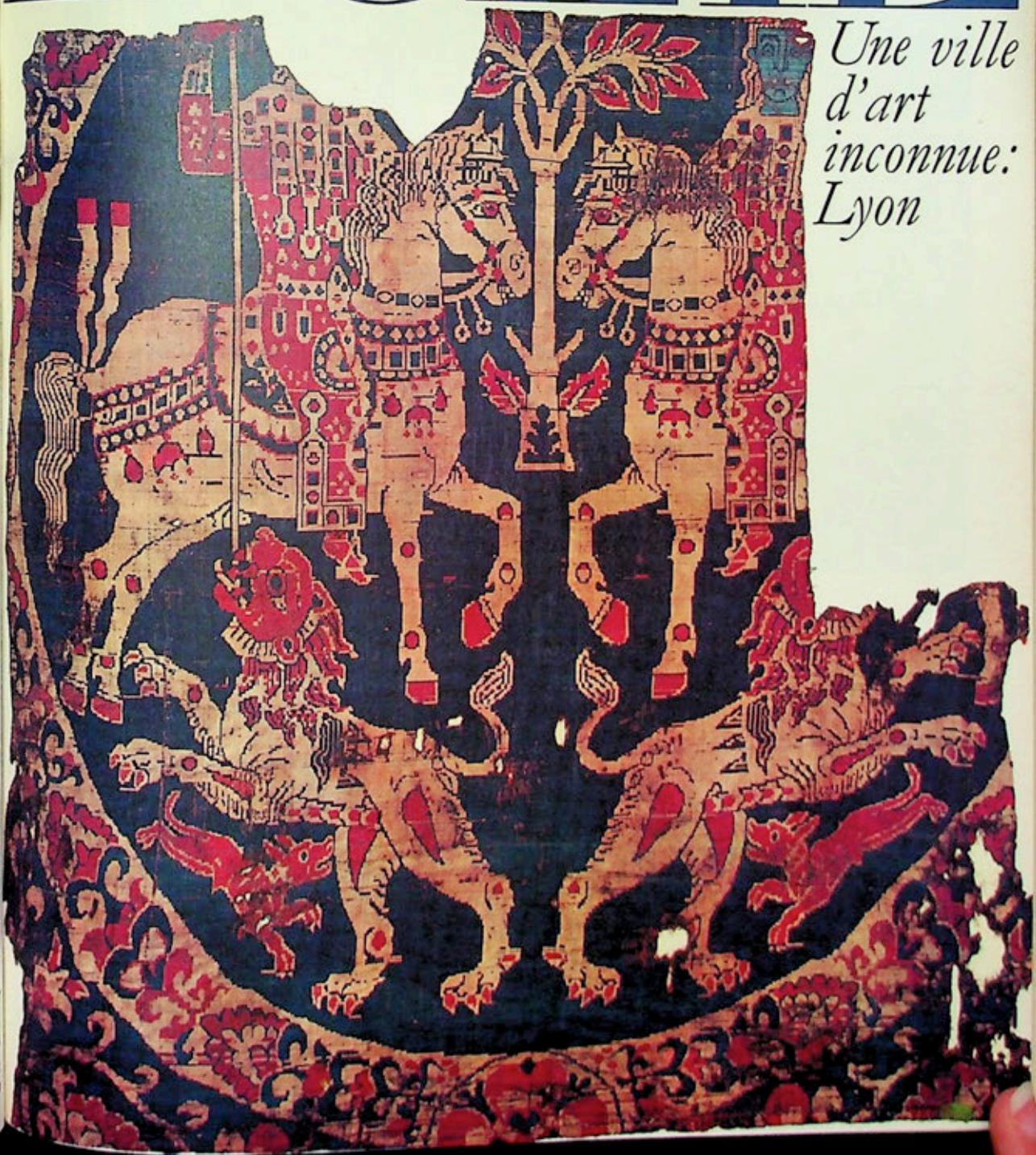
1 Lustre photophore à bougies à pendre aux arbres. **2** Char roulant tour à tour canapé ou vis-à-vis avec toit en grosse toile. **3** Fauteuil de relaxe basculant à larges patins. **4** Grand seau isotherme en liège. **5** Barbecues de toutes grandeurs. **6** et **7** Fauteuil de fer à dossier réglable se transformant en chaise-longue avec son pouf. **8** Parapluie de golf ou de campagne multicolore. **9** Grande table basse avec trous à verres et bouteilles. **10** Verres isothermes de toutes couleurs. **11** Photophore en verre ou métal. **12** Boîte en tôle décorée pour cuire les saucisses à l'eau sur charbon de bois. **13** Assiettes en émail de couleur. **14** Table roulante à larges abattants. **15** Vases en faïence, terre cuite ou fonte. **16** Tabourets et autres modèles de sièges en fer, bois ou rotin. **17** Confortable fauteuil roulant, coussins sur sangles étirables, dossier mobile. **18** Cages à oiseaux en métal, osier ou rotin.

GALERIE MAISON ET JARDIN

RIVE GAUCHE - JARDIN ET CAMPAGNE - 242 BOULEVARD SAINT-GERMAIN (CARREFOUR BAC) PARIS VII - BABYLONE 06-
RIVE DROITE - DÉCORATION INTÉRIEURE - 38 RUE DE COURCELLES (PRÈS ST-PHIL. DU ROULE) PARIS VIII - WAGRAM 66-

L'OEIL

Une ville d'art inconnue: Lyon



FINIMETAL

PHOTO MALADY

le technicien de l'esthétique

une gamme exceptionnelle

lamella
radiateur en acier

novella
panneau en acier

panella
radiateur panneau en acier

tous les problemes d'implantation résolus

lamella

radiateur en acier
la calorie parfaite
le moins encombrant, le plus esthétique
le plus propre des radiateurs
faible contenance : 1,9 litre au m²
gain de place 40 %
35 modèles : de 250 mm à 1,20 m.
radiateurs à 8 kg de pression sur demande.

novella

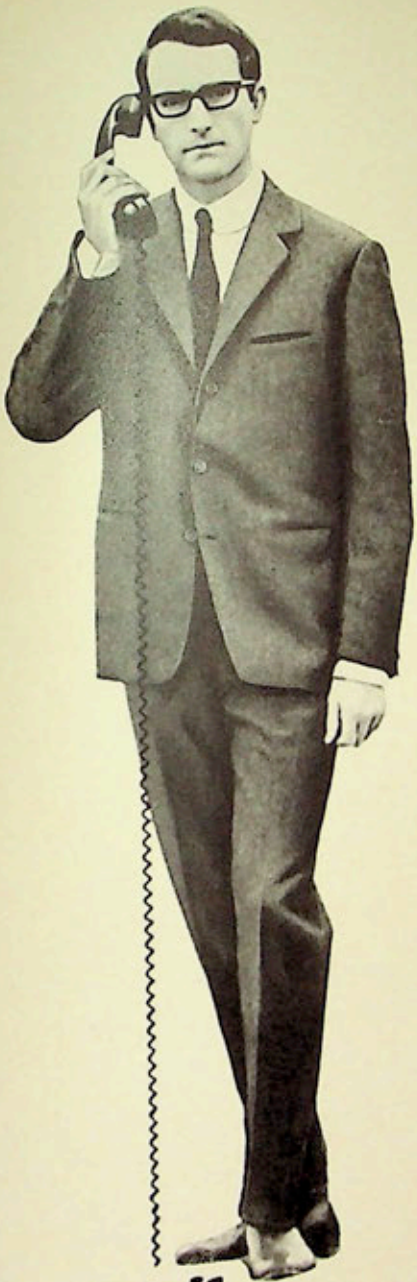
panneau en acier
encombrement très faible épaisseur 15 mm
faible contenance moyenne 1,5 litre au m²
30 modèles standard 5 longueurs, 6 hauteurs
plinthe chauffante 150 mm
30 modèles verticaux 6 largeurs, 5 hauteurs
Novella vertical
rend fonctionnels les espaces libres

panella

radiateur panneau en acier
convection et rayonnement harmonieusement équilibrés
tôle avant faiblement ondulée, face arrière à allettes
très faible volume - 52 et 64 mm d'épaisseur
poids 10 kg au m² environ
capacité 1,98 litre au m² en moyenne
144 modèles - longueurs de 0,40 m à 3 m
modèles haute pression sur demande.

FINIMETAL

25, RUE DE CLICHY, PARIS 9e. TÉL. 874-08-84



il téléphone à Roneo il aura tout !

Roneo prévoit

C'est dès le stade des plans que doit intervenir RONEO. En liaison étroite avec l'architecte, le département BDR RONEO étudie et résout votre problème d'installation, grâce aux cloisons mobiles.
Les cloisons mobiles* RONEO vous assurent une implantation judicieuse et l'aménagement le plus rationnel de l'espace.

Roneo installe

Décorer le bureau du Président comme le central dactylographique, concevoir et réaliser un hall d'accueil ou un restaurant d'entreprise, harmoniser l'ensemble, tout mettre en œuvre pour créer la meilleure atmosphère de travail à tous les niveaux : C'est l'affaire des stylistes du département « Architecture Intérieure » de RONEO.

Roneo équipe

Bureaux métal ou bois,
sièges, tables, armoires de rangement, rayonnages pour archives, classeurs, fichiers, machines, rayonnages de magasins, cloisons mobiles de bureaux et d'ateliers, plannings, méthodes de classement, etc...
RONEO étudie, fabrique et met en place tout ce qui est indispensable à la bonne marche de votre entreprise.

* Trois exclusivités RONEO :
la cloison R. 66
équipée de panneaux aux finitions diverses, modifiables à tout moment,
la cloison métallique flushline, vitrée ou non, robuste et dépouillée,
et la cloison atelier aux multiples utilisations...

RONEO : *meubles, machines, méthodes, architecture intérieure*
44 av. George-V, Paris 8e Tél. 225-90-30

RONEO

PUBLICIS B 16

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE	JUIN 1967	NUMÉRO 150

Rédaction

3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et enquêtes: Jean-François Revel
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité

Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir

Marc Lavrillier: pages 2, 3, 20, 21, 22, 25 à 30, 32 à 35, 36 à 38 et 43 à 46
J. Camponogara: pages 4 et 7 à 11
Giraudon: page 7
Service Photographique de la Bibliothèque Nationale: pages 12 à 19
Agraci: page 18.

Photographies en couleurs

Giraudon: page de couverture, pages 5 et 6
Marc Lavrillier: Pages 23, 24, 39, 40 et 45
Françoise Masson: page 46.

Notre couverture

Tissu de soie byzantino-sassanide (IX^e^ siècle?), provenant de l'abbaye de Mozac en Auvergne. Lyon, Musée Historique des Tissus

Notre prochain numéro

Le Musée archéologique de Mexico · Dessins italiens du XVII^e^ siècle · Duchamp-Villon, le précurseur · Le désert de Retz rendu à lui-même · Archéologie en Corse.

Abonnements

France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—). G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^ Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33. CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne. CCP 10-16 767*
Belgique: *fr.b. 930.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18. CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 Belgique, 100 francs Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Tableaux français au Palais des Beaux-Arts, par René Jullian

12 Graveurs lyonnais du XVI[e] siècle, par Henri Zerner

20 Arts Décoratifs: un cadre historique pour un musée vivant. Entretien avec Robert de Micheaux

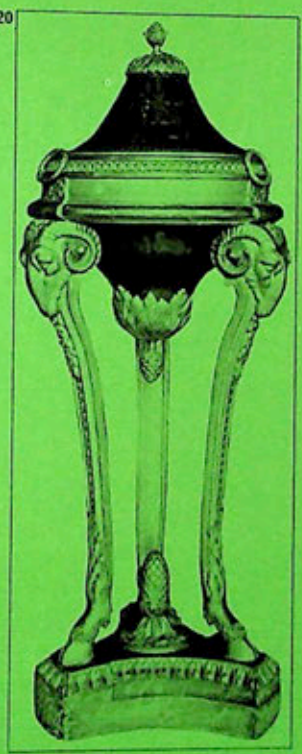
30 Lyon, XXI[e] siècle

36 Le Musée Historique des Tissus

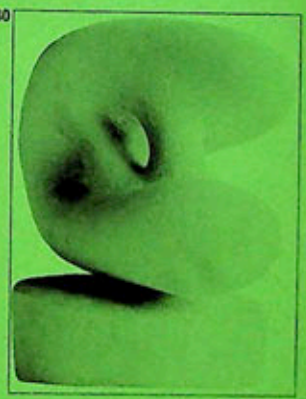
2

12

20



30



36

Fait en présence du premier Consul
A LYON LE 26 NIVOSE AN 10

TABLEAUX FRANÇAIS AU

PALAIS DES BEAUX-ARTS

par René Jullian

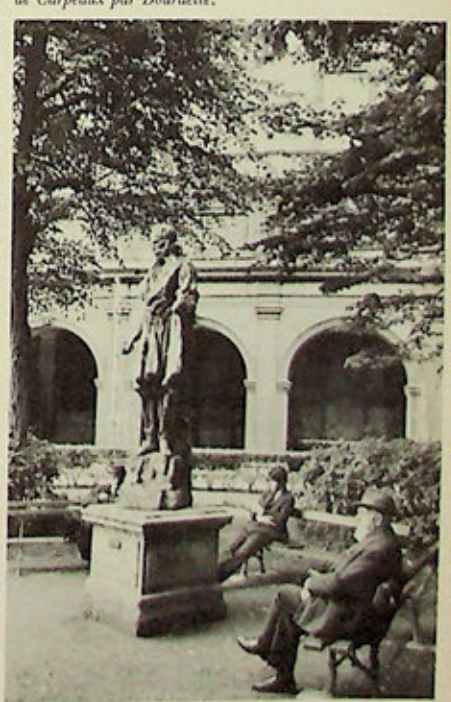
Le Musée des Beaux-Arts de Lyon est sans doute, parmi tous les musées de province, celui dont la vocation encyclopédique s'est le plus largement affirmée, puisqu'il n'est guère de moment historique, de pays ou de forme d'art qui soit absent de ses collections. Mais la peinture française y occupe une place de choix et tout particulièrement celle du « grand siècle », je veux dire le XIX^{e}: toute une suite d'œuvres, dont certaines sont au tout premier rang, y présentent presque sans faille l'histoire de cette prodigieuse époque qui va de David à Gauguin.

Il ne saurait être question d'énumérer la série des peintures françaises du Musée, même en ne retenant que les plus notables; mais il n'est pas sans intérêt de mettre en relief certains aspects de la collection. La peinture médiévale n'est pas absente, même si des problèmes d'attribution peuvent mettre en question l'origine française de certaines œuvres du XV^{e} siècle, et le Musée s'est enrichi voici quelques années de trois rares et précieux panneaux qui remontent au XIII^{e} siècle et proviennent de la Savoie; la Renaissance se manifeste par quelques portraits anonymes, dont celui, fort beau, de *Guillaume de Montmorency*. Pour le XVII^{e} siècle, qui est aussi un des grands siècles de la peinture française, plusieurs maîtres sont absents ou ne sont accessibles qu'à travers de simples répliques, mais Vouet a un très bel ensemble d'œuvres et, autour de lui, se groupent d'autres artistes importants et aussi quelques peintres rares comme Tassel ou Simon Renard-de-Saint-André; le grand tableau décoratif et le portrait sont les deux genres le plus largement représentés, aussi bien pour le grand moment du siècle que pour la période intermédiaire entre le Siècle de Louis XIV et le Siècle de Louis XV; et cette dernière période est encore mise en valeur par la remarquable série des Desportes; le plein XVIII^{e} siècle, moins abondant, est tout de même présent par quelques œuvres de qualité. Quant au XIX^{e} siècle, il se déploie avec une splendeur sans égale, car la plupart de ses maîtres figurent avec plusieurs tableaux, dont certains comptent au nombre de leurs chefs-d'œuvre: c'est le cas, par exemple, pour Prudhon, Géricault, Delacroix, Corot, Courbet ou Daumier, sans parler des impressionnistes, auxquels appartient un ensemble de tableaux et de pastels vraiment exceptionnel; la part du XIX^{e} siècle est d'autant plus large que Lyon a vu, à cette époque, s'épanouir l'école picturale qui avait commencé de s'y former durant les siècles classiques et qui est certainement la plus riche de nos écoles provinciales; plusieurs de ses peintres, sans doute, ont fait carrière à Paris, par exemple le groupe des élèves d'Ingres ou Puvis-de-Chavannes, mais ils gardent l'empreinte de leur ville, que l'on retrouve plus profonde encore chez les autres: l'originalité lyonnaise se manifeste souvent par une certaine qualité de sentiment, qui a inspiré notamment la peinture préraphaélite et la peinture philosophique, tandis que d'autres fois c'est par la générosité du métier, la richesse de la couleur ou la subtilité de l'atmosphère que s'imposent les peintres, notamment ceux qui ont excellé dans le paysage ou la nature morte. Au XX^{e} siècle, l'école lyonnaise compte moins et son particularisme s'atténue, mais les collections du Musée reflètent avec ampleur, comme elles le faisaient pour le siècle précédent, les grands mouvements qui ont animé alors la peinture française, depuis les Nabis jusqu'aux manifestations actuelles de l'abstraction ou de la nouvelle figuration.

La réunion de cet ensemble hors du commun n'a point été le fruit du hasard, car ce n'est pas à la faveur de dons ou de legs que la plupart des tableaux sont entrés dans l'ancien monastère des Dames de Saint-Pierre. Sans doute y a-t-il de fort notables exceptions: l'État, pour sa part, a fait profiter de ses dépôts le Musée de Lyon avec une particulière générosité, soit lors de sa fondation sous le Consulat avec d'importants tableaux du XVII^{e} siècle, soit plus tard et récemment encore avec des œuvres comme la *Nativité* de Boucher. Certains peintres — ou leur famille — ont très libéralement honoré le Musée en lui confiant telle de leurs œuvres et c'est ainsi que sont entrés par exemple dans les collections des tableaux importants de Puvis de Chavannes, de Marinot, de Dufy, de Picasso, de Gleizes ou de Fernand Léger. Enfin, des collectionneurs lyonnais ou parfois même étrangers à la ville ont eu pour le Musée de fort beaux gestes, grâce auxquels sont venues, entre autres, s'accrocher sur les cimaises des œuvres comme la *Corinne au cap Misène* de Gérard (donnée par M^{me} Récamier en 1849), la *Maraîchère* attribuée à David (donnée par Thierry Brölemann en 1861), le *Champ de blé* de Corot (légué par le peintre Bellet du Poisat en 1884), la *Femme au perroquet* de Delacroix (donnée par Couturier de Royas en 1897), l'*Odyssée* d'Ingres (léguée par Joseph Gillet en 1923), la *Vue de Londres* de Monet (léguée par Raymond Koechlin en 1933), la suite prestigieuse des Monticelli (léguée par Léon et Louise Charbonnier en 1951), le *Violon* de Braque (donné par Raoul La Roche en 1954), les trois panneaux du XIII^{e} siècle (donnés par Jean Tricou en 1956) ou le Bonnard et le Vuillard donnés récemment avec quelques autres tableaux par la famille de Léon Delaroche. L'ardeur à collectionner des Lyonnais s'est du reste portée moins volontiers vers la peinture que vers les arts décoratifs et cette préférence a eu évidemment son contre-coup sur la façon dont s'est manifestée leur générosité; celle-ci s'est même souvent affirmée non point par des dons ou des legs d'œuvres, mais par l'institution de fondations destinées à permettre l'enrichissement régulier et constant des collections grâce à un judicieux emploi des revenus annuels: les dévaluations successives ont malheureusement trahi les intentions si libérales et — en apparence — si raisonnables qu'avaient eues les grands mécènes que furent Jean Chazière, la famille Gillet, la marquise Arconati-Visconti ou le D^{r} Raymond Tripier.

(Suite en page 48)

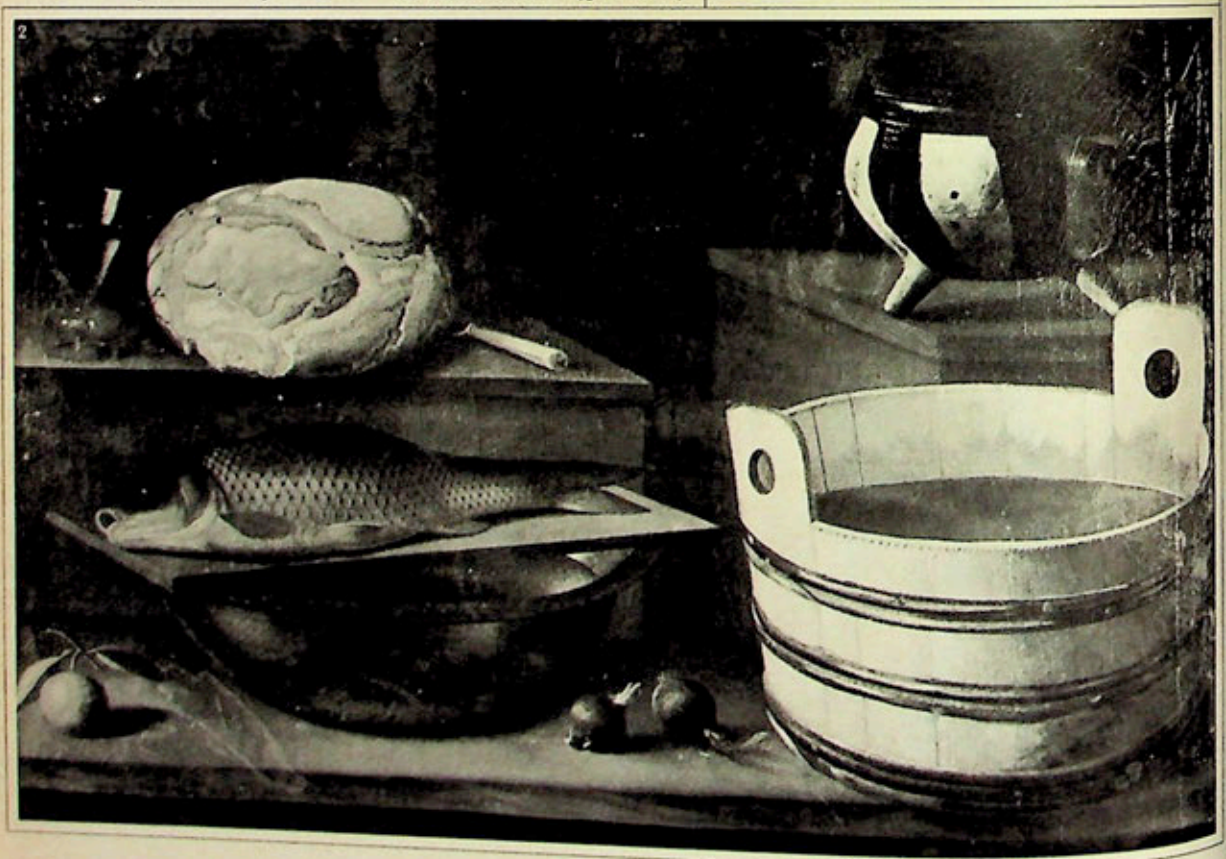
Page ci-contre: La place des Terreaux, avec la fontaine de Bartholdi (1889) devant la façade du musée. Celui-ci occupe les bâtiments de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Pierre, reconstruits au XVII^{e} siècle. Ci-dessous: Dans la cour intérieure du musée, qu'entourent les arcades de l'ancien cloître, une statue de Carpeaux par Bourdelle.



1 *Art français, vers 1515:* Portrait de Guillaume de Montmorency. *Bois. 37 × 26 cm. « Effigie grave et puissante », écrit Charles Sterling, « où l'on sent à côté d'une acuité archaïque, gothique, un désir obscur de grandir le modèle à l'instar des artistes de la Renaissance, tendance que ce peintre partage avec ses contemporains septentrionaux, un Josse van Clève par exemple ».*

2 *Sebastien Stoskopff:* Nature morte. *L'œuvre de cet artiste strasbourgeois renommé en son temps parmi les peintres de natures mortes, tomba ensuite dans l'oubli. En 1934, l'exposition des « Peintres de la Réalité » attira l'attention du public sur ses étranges « Vanités », ses « corbeilles de verres » aux surprenantes transparences, ses compositions allégoriques, — les Éléments, les Saisons, les Cinq Sens — où les objets les plus humbles, les plus quotidiens, traités avec une minutieuse précision, baignent pourtant dans une atmosphère irréelle et mystérieuse. Le tableau reproduit ici, l'une des plus belles natures mortes du XVII^e siècle français, est entré récemment au Musée de Strasbourg. Pour Hans Haug, dont les études apportèrent une contribution essentielle à la redécouverte de Stoskopff, cette peinture doit se situer vers 1640, au moment où le peintre regagne Strasbourg après avoir travaillé à Paris durant près de vingt ans. On y retrouve en effet les éléments qui sont alors familiers au peintre, la carpe sur une jatte, le « coquemard » de terre vernissée, le baquet dont les douves, à l'intérieur, s'imprègnent d'humidité au-dessus du niveau de l'eau marqué d'un trait de lumière, enfin la construction même, sur plusieurs horizontales en perspective, comme dans « La Grande Vanité » de Strasbourg, signée et datée de 1641 (Voir L'Œil, n° 76, avril 1961).*

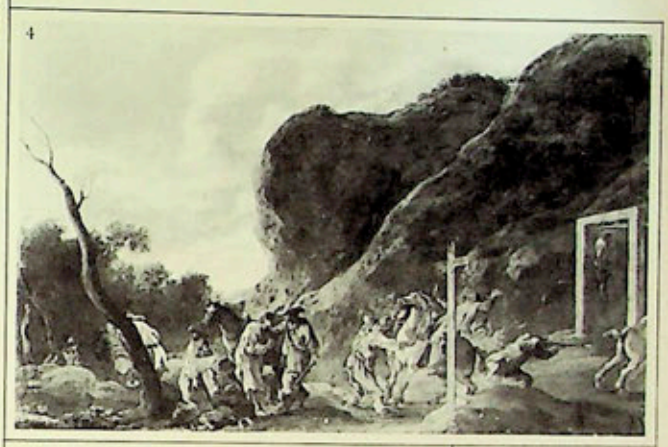
3 *Jean Tassel:* « Vierge à l'Enfant ». *Toile. 81 × 65 cm. Fils d'un peintre de Langres, Jean Tassel, après avoir séjourné 13 ans en Italie, regagna sa province natale en 1647. Il travailla alors à Dijon, à Troyes, à Langres, peignant des décors profanes, des tableaux religieux, des portraits, des scènes mythologiques. Cette « Vierge à l'Enfant », acquise par le Musée de Lyon en 1956, est caractéristique du style très personnel élaboré par Tassel à partir de ses expériences romaines, « où les ombres dures scandent nettement les volumes, où la ligne s'affirme jusqu'à la raideur, découpe nettement des méplats inattendus, multiplie les volumes contrastés » (J. Thuillier).*



1

2

1 *Attribué à Louis David: « Une maraîchère ». Huile sur papier marouflé sur toile. 82 × 65 cm. Cette étonnante figure, intitulée aussi « La tricoteuse », « Femme de la Révolution », « Une femme du peuple », représente plus probablement un modèle d'atelier. L'identité de son auteur pose un problème plus difficile encore. L'attribution à David, admise notamment par Focillon, est rarement acceptée aujourd'hui. Les noms de Fr. André Vincent, de Greuze, d'Evariste Gamelin, et même du Lyonnais Berjon ont été proposés tour à tour, sans qu'aucune de ces hypothèses puisse être retenue. La découverte de nouveaux documents, de tableaux encore ignorés, permettra peut-être de reconnaître un jour le maître qui a peint ce tableau d'une force expressive et d'une intensité étonnante.* **2** *Simon Vouet: « Psyché contemplant l'Amour endormi ». Toile. 120 × 165 cm. Ce tableau a été peint par Simon Vouet à la fin de son séjour en Italie, c'est-à-dire vers 1626, comme l'atteste la gravure que Claude Mellan en fit alors à Rome. Dans leur catalogue critique des peintures de Simon Vouet exécutées en Italie, G. Dargent et J. Thuillier analysent ainsi cette composition: « Si Vouet peint ici une « nuit », il ne réalise pas pour autant une peinture caravagesque, et ce luminisme qui exalte quelques tons saturés et souligne les volumes dans une atmosphère sensible, presque mouvante, et non « bouchée », se rattache bien plutôt aux recherches romaines des années 1625–1630 qu'au style de Manfredi ».* **3** *Jean Jouvenet: « Les Vendeurs chassés du Temple ». Détail. Signé et daté 1706. Toile. 386 × 662 cm. Fils d'un peintre rouennais, Jean Jouvenet travailla d'abord chez son père et vint à Paris en 1641. Protégé par Le Brun, il obtint rapidement d'importantes commandes officielles, pour les Tuileries, pour Saint-Germain-en-Laye, pour Versailles.*

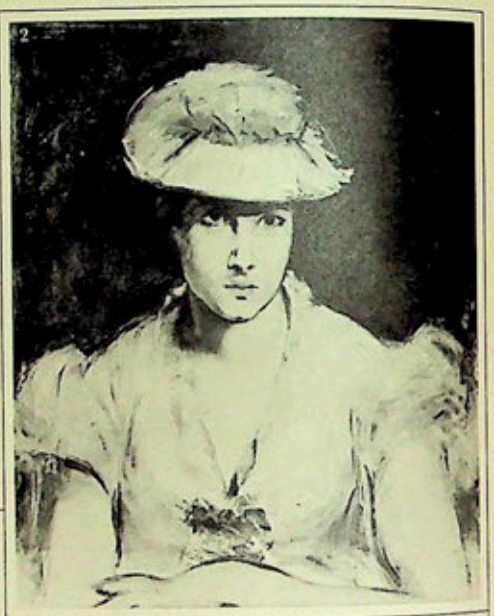


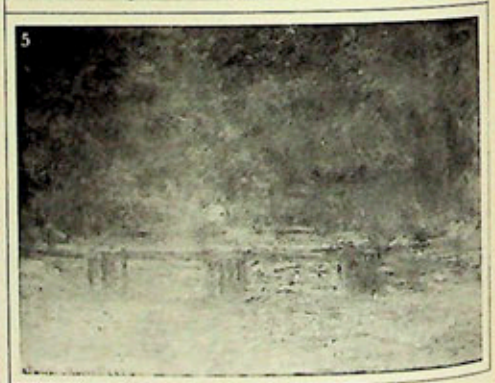
4

En 1706, il achevait quatre grandes toiles pour l'abbaye de Saint-Martin-des-Champs: « La pêche miraculeuse » et « La résurrection de Lazare », qui sont aujourd'hui au Louvre, « Le repas chez Simon », conservé au Musée de Lyon, ainsi que « Les vendeurs chassés du Temple », dont nous reproduisons un détail. Ces compositions furent très admirées par le Roi, qui en commanda des répliques afin de les faire tisser en tapisseries par les Gobelins. **4** *Sébastien Bourdon: « Le passage dangereux ». Louvre. 36 × 58 cm. Né à Montpellier en 1616, Sébastien Bourdon est apprenti peintre à Paris dès l'âge de 7 ans. Il se fait ensuite soldat à Toulouse, puis, à 18 ans, revient à la peinture et part pour Rome. Il y subit l'influence de Poussin, celles de Pierre de Cortone et de Castiglione. Il copie les œuvres de Sacchi et de Claude Lorrain. Rentré à Paris, il peint des scènes de chasse et de bataille très appréciées des amateurs. En 1649, il participe à la fondation de l'Académie et part ensuite pour Stockholm, appelé par Christine de Suède dont il devient le peintre attitré. L'abdication de la reine le ramène à Paris, où il meurt en 1671. Au cours de cette carrière agitée, Sébastien Bourdon, servi par une imagination brillante, une virtuosité singulière, a multiplié les expériences et poursuivi une évolution constante. Les compositions religieuses ordonnées en rythmes clairs, empreintes de poésie et de sérénité, font place parfois à une inspiration fougueuse et tourmentée. On retrouve la manière pittoresque et brillante pratiquée par Bourdon à son retour de Rome dans le petit tableau reproduit ici, où le gibet met pourtant une note étrange et inquiétante.* **5** *Théodore Géricault: « Portrait de jeune homme ». Toile. 50 × 28 cm. Le Musée de Lyon possède trois tableaux de Géricault: la célèbre toile intitulée « La Folle », peinte à la demande du Dr Georget, médecin à la Salpêtrière, une étude d'après « La mise au tombeau » de Raphaël, exécutée à Rome en 1816, enfin l'attachant portrait reproduit ici.*

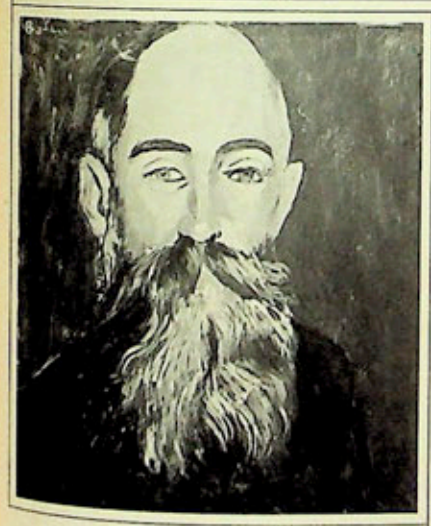
1 *Théodore Chassériau: « Esquisse pour la Défense des Gaules ». Huile sur toile. 117 × 90 cm. Chassériau illustre très précisément un passage des « Commentaires » de César: « Commandés par Vercingétorix, les Gaulois repoussent de Gergovie les légions de César. Leurs femmes échevelées les implorent leur montrant du haut des remparts leurs enfants et les excitant au combat ». Le Musée de Clermont-Ferrand conserve deux esquisses postérieures à celle-ci, ainsi que le tableau achevé qui fut exposé au Salon de 1855. La composition définitive paraît plus tendue, plus rigide que l'esquisse, traitée en larges traits de camaïeu brun.* 2 *Pierre-Paul Prudhon: « Esquisse pour le Triomphe de Bonaparte ». Toile. 90 × 117 cm. Il existe plusieurs études préparatoires et de nombreux dessins pour cette composition que Prudhon envisageait de réaliser en très grand format. Bonaparte s'intéressa à l'esquisse mais ne donna pas au peintre la possibilité de l'exécuter sous sa forme définitive et celui-ci dut abandonner son projet. Telle qu'elle est, cette peinture constitue une exception dans l'œuvre de Prudhon. L'ordonnance en frise horizontale, le rythme majestueux du cortège, les couleurs avivées, répondent à un souci d'ampleur décorative pour lequel le peintre renonce aux profondeurs ombreuses, aux tonalités douces, à l'atmosphère estompée qui lui sont habituelles.* 3 *Gustave Moreau: « La Chaste Suzanne ». Huile sur panneau de noyer. 52 × 32 cm. Le corps lumineux, les riches étoffes éclairées d'or, se détachent sur le fond du tableau noyé d'ombres. Un bassin à peine visible au premier plan est le seul détail évoquant l'iconographie traditionnelle du récit biblique.* 4 *Alexandre-François Desportes: « Chien de chasse flairant du gibier ». Toile. 150 × 90 cm. Le musée possède un bel ensemble de natures mortes de Desportes ainsi qu'une grande « Chasse au sanglier ». Sur le tableau reproduit ici, la composition s'équilibre autour de la console de pierre qui détache, au-dessus des oiseaux morts amoncelés, les fruits débordant d'une coupe de fine porcelaine.* 5 *Eugène Delacroix: « La Femme au perroquet ». Huile sur toile. 24 × 32 cm. Signé et daté en haut à gauche: Eugène Delacroix 1827. Peinte la même année que « La mort de Sardanapale » et « La Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi », cette petite composition ne retint guère l'attention de la critique. Exposée en 1832 à la galerie Colbert « au profit des victimes du choléra », elle disparaît ensuite et Rebaut, en 1822, la mentionne parmi les tableaux perdus. Après son entrée au Musée de Lyon, en 1897, Léon Rosenthal y voit une peinture « assez médiocre, mais curieuse comme essai d'éclairage intérieur » (Cf. M. Vincent, Catalogue du Musée de Lyon, VII, XIX^e et XX^e siècles). « La Femme au perroquet » est aujourd'hui considérée, à juste titre, comme l'une des œuvres les plus précieuses et les plus séduisantes de Delacroix.* 6 *Jean-B.-Camille Corot: « L'atelier ». Toile. 63 × 48 cm. Signé et daté en bas à gauche: Corot 1870. C'est probablement la dernière des six variantes peintes par Corot sur le thème de l'atelier. Le Louvre en conserve trois autres exemplaires, aux couleurs plus intenses, aux accessoires plus nombreux. Ici, le décor est simplifié, les tons assourdis, l'atmosphère plus dépouillée et plus intime. L'intérêt du peintre se concentre sur le visage mélancolique du modèle dont le front seul est éclairé et qui se détache contre le fond sombre d'un panneau carré peint sur le mur comme pour l'encadrer.*

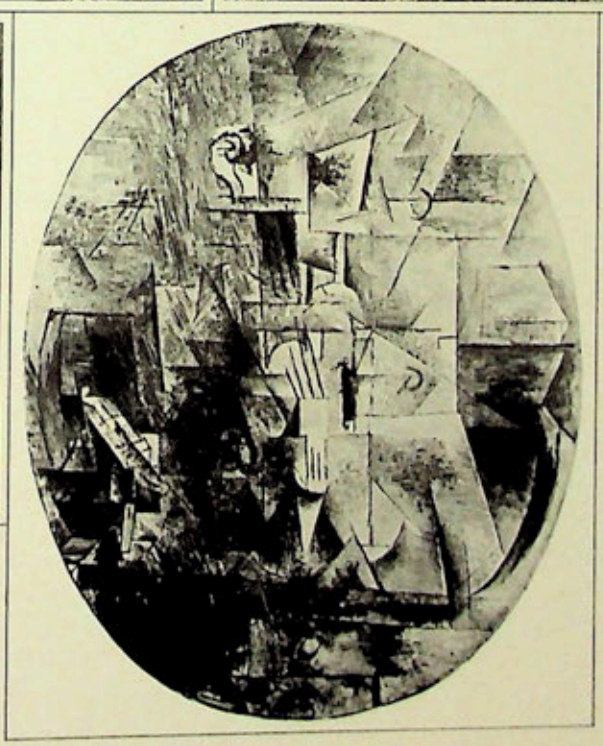
1 *Eugène Boudin: « La plage de Trouville ». 37 × 58 cm. Boudin a peint souvent la plage de Trouville et ses environs. Il y passe l'été de 1864 et c'est alors qu'il exécute la première série de ses « Vues de Trouville » à laquelle appartient la toile du Musée de Lyon. Il reprend le sujet dix ans plus tard, puis à nouveau en 1881 et 1888. Mais les tableaux de 1864 sont sans doute ceux dans lesquels le peintre a rendu avec le plus de subtilité la transparence du ciel, la fluidité de l'atmosphère, les miroitements de l'eau sur le sable qui affleure autour des barques échouées.* 2 *Edouard Manet: « Portrait de Mlle Gauthier-Lathuille ». Toile. 54 × 50 cm. Signé (?) en haut à droite: Manet. C'est en 1878 que Manet a peint la célèbre toile intitulée « Chez le père Lathuille » et c'est alors également qu'il a fait ce portrait de la fille du cabaretier. Le tableau est traité en variations très fines de blancs et de gris, modulées dans la lumière et rehaussées de quelques touches roses ou bleutées. Il a été acquis par le Musée de Lyon en 1903, lors de la vente de la collection Strauss.* 3 *Pierre Puvis de Chavannes: « Portrait de Madame Puvis de Chavannes ». Toile. 78 × 45 cm. Signé et daté 1883. La princesse Marie Cantacuzène n'était pas encore la femme de l'artiste à l'époque où il peignit ce tableau. Originaire de Lyon, Puvis de Chavannes fut chargé, en 1884, de décorer l'escalier monumental aménagé dans l'angle sud-est du Palais des Beaux-Arts pour donner accès aux galeries de peinture dont l'installation fut alors transformée. Le portrait de Madame Puvis de Chavannes fut légué par elle au musée en 1898.* 4 *Edgar Degas: « Aux Ambassadeurs ». Pastel sur monotype. 36 × 27 cm. Degas reprenait très souvent ses monotypes par quelques traits de pastel. Parfois même le monotype n'était que le point de départ d'une composition entièrement retravaillée et développée au pastel. Cette technique très personnelle lui permet ici d'accorder l'ombre profonde des feuillages et l'éclat des lampions, les couleurs estompées du fond de la composition et les accents clairs des robes de tulle, des chapeaux à plumes, des visages vus de profil au premier plan.* 5 *Claude Monet: « La Tamise à Charing Cross ». Toile. 73 × 100 cm. Signé et daté en bas à gauche: Claude Monet 1903. C'est l'une des 37 toiles peintes de 1900 à 1904 et exposées cette année-là chez Durand-Ruel sous le titre: « Vues de la Tamise à Londres ». Selon Gustave Geffroy (cité par M. Vincent, Catalogue du Musée de*





Lyon, VII, p. 240), les vues londonniennes de Monet sont prises du Savoy-Hotel, qui donne sur la Tamise entre le pont de Waterloo et celui de Charing Cross, qui s'estompe ici dans la brume violacée. **6** *Henri Fantin-Latour: « La Lecture ». Toile. 92 × 130 cm. Signé et daté en haut à droite: Fantin 77. Fantin-Latour a traité plusieurs fois le thème de « La Lecture », groupant deux personnages dans une ambiance intime, baignée ici d'une luminosité subtile qui détache les silhouettes sur le fond clair et sculpte fermement les visages attentifs.* **7** *Paul Gauguin: « Nave Nave Nave Mahana ». Toile. 95 × 130 cm. Intitulé, signé et daté en bas au centre: Nave Nave Nave Mahana. P. Gauguin 1896. Au début de 1897, Gauguin envoyait cette toile à Daniel de Monfreid, en même temps que plusieurs autres tableaux dont il disait: « Avec mes souffrances physiques et morales, je ne suis pas à même de les juger, vous verrez cela plus sainement que moi ». Avec ses couleurs saturées — rouges, violets, ocres — son rythme calme, son climat dense, énigmatique, cette composition, dont le titre signifie « Jours délicieux », semble traduire une aspiration du peintre vers un paradis entrevu, mais qui lui reste fermé, inaccessible.* **8** *Henri Matisse: « Portrait de l'antiquaire Demotte ». Panneau d'acajou. 55 × 46 cm. Signé et daté en haut à gauche: Henri Matisse 1918. S'il s'est représenté lui-même sur de nombreuses toiles, Matisse n'a peint que peu de portraits. Celui-ci lui a été acheté directement par le Musée de Lyon en 1947. Il est traité en touches fluides et souples qui suffisent à préciser les traits, à rendre l'expression du visage, très simplement modelé d'ombres fines au-dessus de la barbe abondante.* **9** *Georges Braque: « Le Violon ». Toile. 73 × 60 cm. Signé et daté au verso: Georges Braque 1911. L'année 1911 est celle où Braque et Picasso, qui passent l'été ensemble à Céret, achèvent l'élaboration du Cubisme. Braque peint « Le Portugais » (Bâle, Kunstmuseum), « L'Homme à la guitare » (New York, Museum of Modern Art), « Le Guéridon » (Paris, Musée National d'Art Moderne) ainsi que « Le Violon » du Musée de Lyon. « A la fin de 1911 », écrit Jean Leymarie (Braque, Genève 1961), « Braque choisit volontiers les formats ovales ou mêmes circulaires... qui suppriment la dispersion et le vide des angles et rendent la surface plus compacte et plus tactilement vibrante. La concentration rythmique atteint sa plus haute intensité.»*





GRAVEURS LYONNAIS DU XVI^e SIECLE

par Henri Zerner

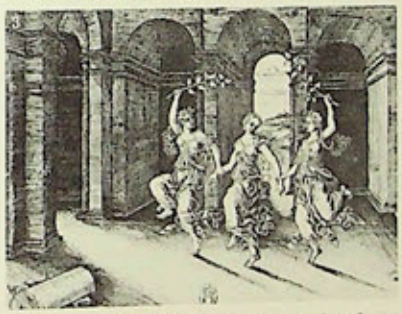
1

1 *Maître CC : « Le Massacre des Innocents ».* 2 *Jean de Gourmont : « Querelle d'orfèvres ».*

Les estampes qu'on reproduit ici sont un témoignage rare et singulier de l'art dans les provinces françaises au XVI^e siècle. En rapport constant avec Paris, avec Genève, avec l'Italie et le Nord, lieu de passage entre tous les centres européens, Lyon fut au XVI^e siècle une ville active, riche et cosmopolite. Un grand érudit du siècle dernier, Natalis Rondot, ayant eu la patience de dépouiller une masse d'archives, put en tirer de nombreux renseignements qui donnent de l'art lyonnais une idée assez précise. Ce ne fut certainement pas une ville de grands maîtres de la peinture. Ville bourgeoise par excellence, Lyon aimait le travail bien fait mais sans rechercher l'éclat des grands maîtres et des grandes entreprises d'art. D'ailleurs, les commandes de tableaux importants se font au-dehors. Il y eut pourtant

dans la ville même une activité picturale régulière. Dans le domaine du portrait elle avait incontestablement à sa tête Corneille de Lyon. Mais dans cette production dont il reste d'innombrables exemples, production abondante, soignée, charmante et monotone de petits portraits sur fond vert, on ne sait pas encore distinguer l'œuvre du maître et ce qui revient à ses nombreux collaborateurs et successeurs. Quant aux tableaux à sujets, on n'en connaît presque pas dont l'origine lyonnaise soit attestée. D'où l'intérêt particulier de gravures qui nous révèlent ce que put être cet art.

Le principal de l'estampe lyonnaise du XVI^e siècle se trouve dans l'illustration des livres et certains dessinateurs sont assez bien connus grâce aux recherches de Natalis Rondot et à l'admirable *Bibliographie Lyonnaise* des Baudrier père et fils. Bernard Salomon, peintre et artiste à tout faire, se voit souvent chargé, ainsi que l'était Jean Peréal un demi-siècle plus tôt, des décorations montées à l'occasion des entrées solennelles, comme celle, particulièrement somptueuse, d'Henri II en 1548. Pierre Eskreich, son prédécesseur, connu aussi sous les noms de Pierre Vase, et de Pierre Cruche, est un artiste instable et un personnage pittoresque, tantôt protestant, tantôt catholique et partagé entre Genève et Lyon, de même qu'on voit, vers la même époque, Jean Duvet se déplacer entre Genève et Langres (voir C. Eisler, *L'Œil*, N° 132). Ces maîtres pratiquent une manière italianisée et marquée par l'art de Fontainebleau, en particulier dans l'ornement. Mais leurs vignettes ont une saveur locale, en particulier dans la façon de placer de minuscules figures dans un vaste décor. Aussi leurs travaux délicats sont-ils très bien imprimés par les éditeurs



célèbres de Lyon avec à leur tête les Jean de Tournes.

Mais ces vignettes sur bois, admirablement adaptées à l'ornement du livre, qu'on aimait petit à Lyon, ne sauraient refléter que vaguement ce qu'a pu être la peinture lyonnaise de l'époque. Il est à croire au contraire que les gravures sur cuivre s'en rapprochent plus. Nous avons choisi de nous limiter à un groupe d'œuvres, très proches de style, où les personnages de petites dimensions se meuvent dans des architectures extraordinaires.

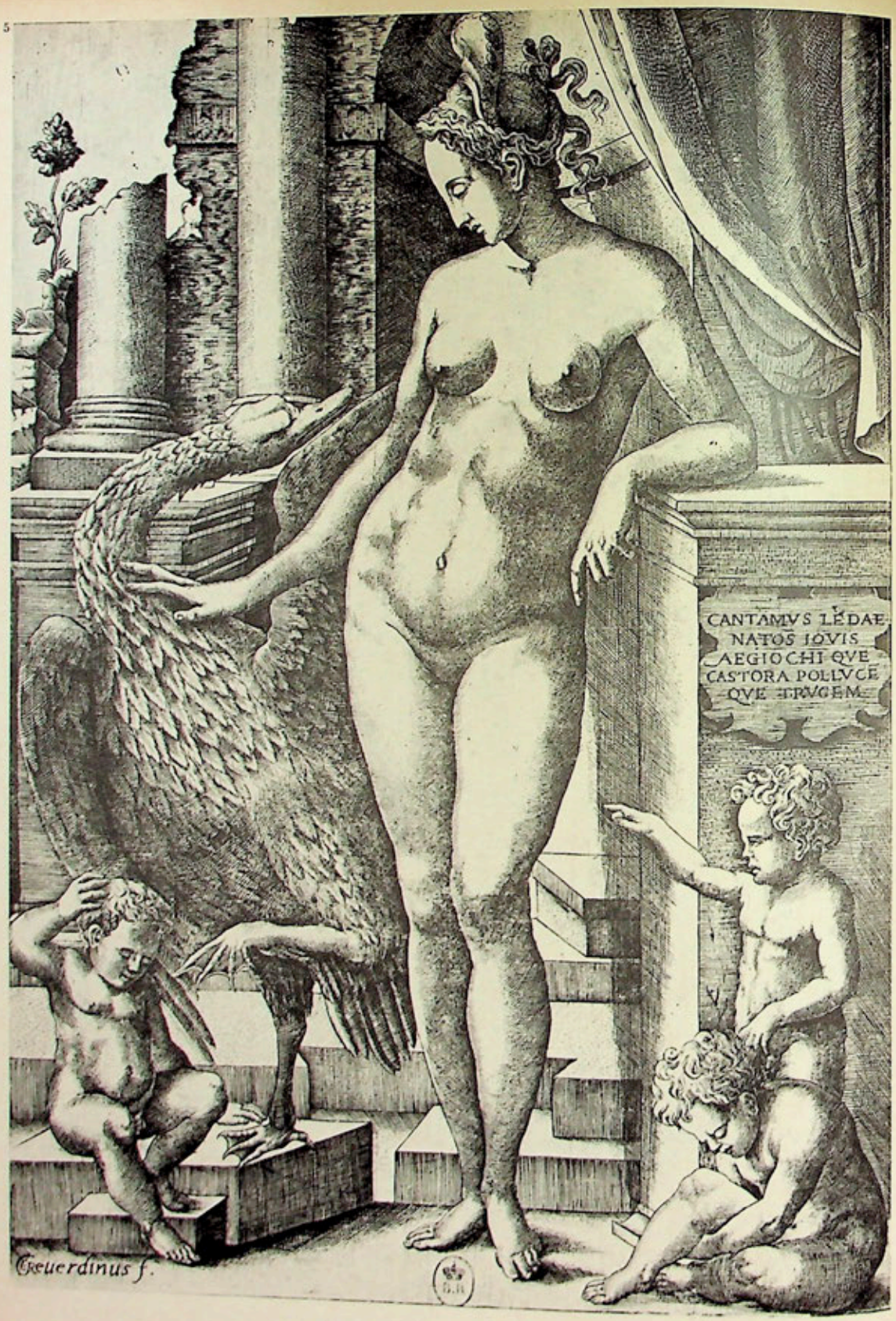
Elles sont de trois graveurs: Jean de Gourmont, Georges Reverdy et ce maître qui signe de deux C liés ℭ, et qu'on a appelé, sans raison apparente autre que le désir de lui donner un nom célèbre, Claude Corneille, c'est-à-dire Corneille de Lyon, auquel on donne par la même occasion un prénom supplémentaire dont il n'a que faire. Jean de Gourmont, qui signe du monogramme J.G., est décidément le maître supérieur de cette espèce d'école. Ses gravures, qui sont à peu près toutes du même goût, ont une telle force de persuasion, tant de charme et de science, qu'on voit en lui le chef de file, le créateur animant l'école, et qu'on lui attribue le seul tableau connu de cette manière, une « Nativité » (Louvre), provenant du château d'Ecouen (fig. 13), et deux ou trois dessins de la même famille. Encore n'est-ce pas prouvé et Gourmont n'est-il peut-être qu'un interprète particulièrement fidèle. Mais devant son chef-d'œuvre, une *Nativité* (fig. 7) ronde à laquelle Du Cerceau a fait les honneurs de la copie, il est difficile de le croire.

Par comparaison, les autres graveurs sont des artistes de second plan. Celui qu'on connaît le mieux est Georges Reverdy, peintre, graveur et tailleur d'images, c'est-

à-dire graveur sur bois, que Rondot a trouvé dans les documents lyonnais de 1529 à 1561. Un document de 1565 le donne pour mort, ce qui fixe assez précisément son décès. Bartch et les auteurs anciens qui ne le connaissaient que par ses gravures sur métal l'ont cru italien et l'ont appelé Cesare ou Gaspare Reverdino, sur lecture des signatures latines des estampes. Mais l'identification avec Georges Reverdy, de Lyon, à la fin du siècle dernier, donne une idée plus juste de sa personnalité. Bouchot, toujours patriote, le fait naître à Reverdy, non loin de Lyon. Mais cette assertion fit éclater une polémique car, quoiqu'en ait pu dire Bouchot, elle s'accorde bien mal avec la déclaration de Lacroix Du Maine, auquel on fait en général confiance, qui dit Reverdy piémontais. C'est ce que montre bien A. Baudi De Vesme dans son travail sur le graveur qui contient le catalogue le plus complet des burins (publié dans *Maso*

3 *Jean de Gourmont: « Danse de trois bacchantes ». (?)*

4 *Georges Reverdy: « La Géométrie ».*

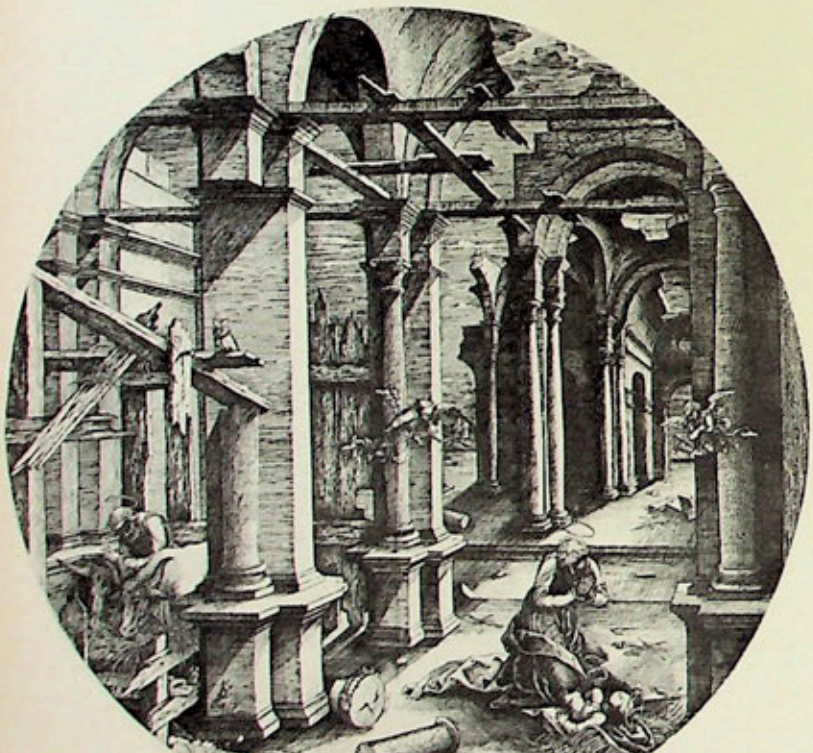

CANTAMVS LÊDAE
NATOS IOVIS
AEGIOCHI QVE
CASTORA POLLVCE
QVE FRVGEM.
Crœuerdinus f.

Finiguerra 1937, pp. 187-205 et 1938, pp. 122-155). Que Reverdy fût du Piémont semble établi; qu'il ait fait ses premières armes en Italie est probable; mais n'allons pas en faire un élève direct de Marc-antoine: il y aurait bien peu appris. Quelle qu'ait été sa formation, il a toute la saveur d'un artiste lyonnais, autant dans ses illustrations de livres que dans ses gravures sur cuivre, ne fût-ce que par le choix hétéroclite des compositions qu'il grave d'après autrui. Car ce n'est pas un artiste d'invention et il prend son bien où il le trouve, aussi bien dans la tenture de « Gombaut et Macé », au dessin naïf, que chez Geoffroy Dumoûtier dont il copie une eau-forte (Nativité, R.D.7) en y ajou-

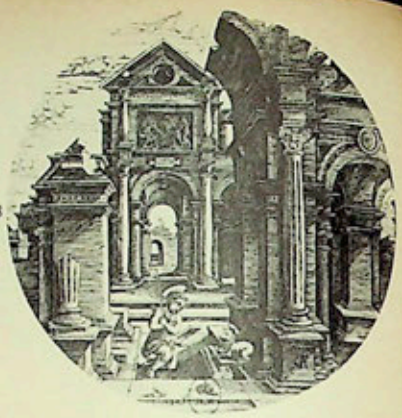
6

tant quelques personnages (De Vesme 13). Mais le graveur, encore qu'il respecte le dessin assez scrupuleusement, transforme tout par son exécution selon une sensibilité qui le rapproche plus de Jean Duvet que de ses contemporains italiens. Qu'on regarde de ce point de vue la planche superbe de *Léda debout* (fig. 5), au profil à la fois régulier et étrange, dont on ne connaît pas le dessinateur. Malgré le modelé très bien étudié, on sent un goût décoratif qui n'est pas italien et se rapproche davantage de Hans Baldung. Reverdy a sûrement dessiné lui-même. On en a un exemple dans l'illustration d'un ouvrage sur les poissons. De Vesme lui attribue avec quelque probabilité le dessin de certaines des gravures sur cuivre.

5 *Georges Reverdy : « Léda ».*
6 *Georges Reverdy : « Clélie ».*



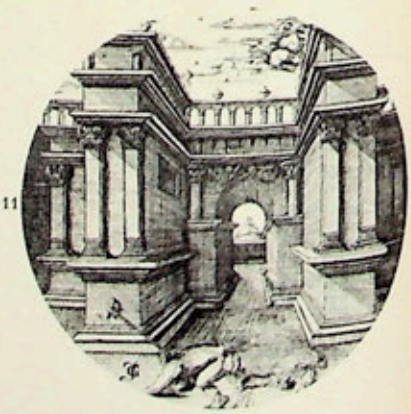
7



8

9

10

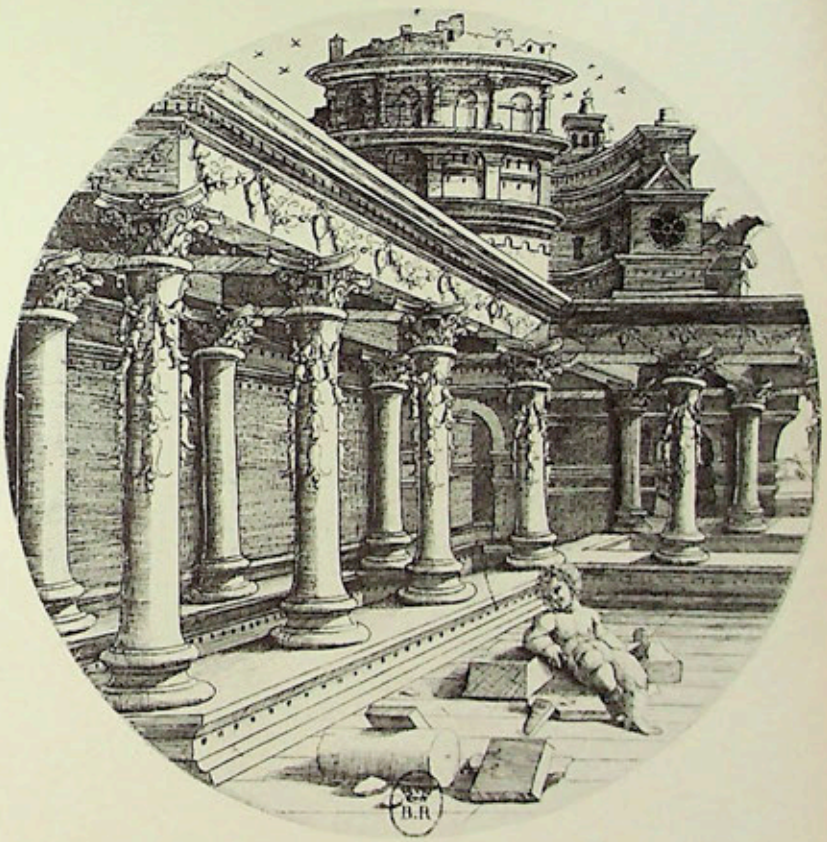


11

La façon de procéder de Reverdy permet au moins de penser que les gravures dans le goût de Gourmont remontent directement à des pensées du maître, même si elles sont un peu adaptées, comme dans le cas de Dumoûtier. Reverdy, qui a travaillé aux côtés même de Gourmont, en a parfaitement compris la manière. En particulier la *Vierge debout*, de 1554 (fig. 9), la seule pièce datée du groupe — serait facilement attribuée à Gourmont si elle ne portait la marque de Reverdy. D'une manière aussi fine, elle est éclaircie par la même lumière singulière, et elle a la même délicatesse de sentiment que les planches portant la marque de Gourmont. On peut en dire autant de la *Nativité aux Anges*, où la scène est repoussée vers le fond et remarquablement intégrée dans le décor architectural, ou de la *Géométrie* (fig. 4), avec son escalier fantastique. Seule l'*Adoration des Bergers* est d'une manière un peu plus grossière; encore la conception appartient-elle nettement au supposé Gourmont.

Le cas du maître CC est un peu différent. Cet artiste qu'on a longtemps considéré comme un graveur allemand, et dont on ne sait rien, a peut-être pastiché le supposé Jean de Gourmont plus qu'il ne l'a interprété directement. Plusieurs de ses gravures portent l'indication « A Lyon » et la marque de l'éditeur Arnoullet, disparu en 1555, ce qui fixe une date limite. En outre, il a gravé au burin l'illustration d'une édition de Serlio, *Livre extraordinaire d'architecture*, publiée à Lyon en 1551 (fig. 14). Il a gravé plusieurs planches 12
à architecture à la manière de Gourmont, mais il s'écarte un peu du maître. Outre que le graphisme en est moins raffiné, les figures y sont plus indépendantes des architectures. Une observation nous confirme dans le sentiment qu'il s'agit d'adaptations libres des mêmes motifs. Dans le *Massacre des Innocents* (fig. 1), le groupe de gauche semble bien repris d'une « Vierge à l'Enfant endormi », variation sur le thème illustré dans la grande *Nativité* de Gourmont. Ce curieux remploi ne s'expliquerait pas dans une création originale. Peut-être la même chose s'est-elle passée pour l'*Histoire des trois Frères* (fig. 15), où le cadavre du père mort et percé d'une flèche peut être repris de quelque saint Sébastien. Mais l'adaptation est ici si heureuse, l'ensemble de l'œuvre est si étrange psychologiquement et si bien composé dans son vaste espace, qu'on n'y sent pas la gêne d'un pasticheur.

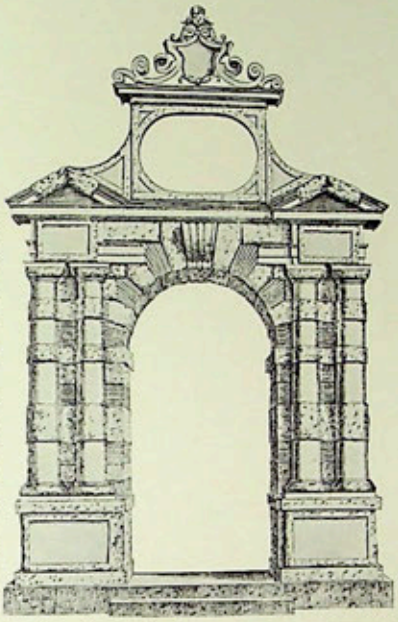
Revenons un moment sur Jean de Gourmont. Son œuvre frappe par plusieurs points: le goût du décor architectural, qui a fait appeler notre artiste « Maître des Architectures de Vignole »; le rapport entre ce décor et les figures réduites pour créer un espace extraordinairement vaste; enfin, la lumière tamisée, surnaturelle. Cet art répond certainement à un goût très développé à Lyon pour le décor architectural dont on se rend compte par exemple à la même époque, à l'occasion de l'entrée d'Henri II en 1548, dont



7 *Jean de Gourmont: « Nativité ».*
8 *Jean de Gourmont: « Le petit saint Jean adorant l'Agneau ».*
9 *Georges Reverdy: « Vierge à l'Enfant debout ».*
10 *Jean de Gourmont: « La Vierge aux pèlerins ».*
11 *Jean de Gourmont: « Le singe ».*
12 *Jean de Gourmont: « Enfant dans un cortile ».*

on a un livret illustré par Bernard Salomon, architectures qui se ressentent des modèles de Vignole, mais toujours très pittoresques et mouvementées. Gourmont varie d'ailleurs les éléments de son décor, tantôt strict, à l'italienne, tantôt très pittoresque, comme dans *L'Enfant dans un cerfeuil*, avec ses colonnes à lourdes guirlandes (fig. 12). La perspective dramatiquement accentuée et la lumière très oblique, tombant par exemple systématiquement à 45°, dans la grande *Nativité*, achève de donner un caractère étrange, qui permet à l'artiste de dépasser les qualités décoratives de l'image. Même sans les figures, ces planches seraient très expressives, simplement par la définition architecturale de l'espace et par la lumière. Ceci ne signifie pas que ces figures soient superflues, un simple prétexte pour l'artiste ou introduites seulement pour animer la composition. Dans les meilleures planches du maître, les figures semblent au contraire enchâssées inéluctablement dans le décor. On sent bien du reste que chaque motif, parfois même l'architecture, réserve une lecture symbolique. Gourmont semble aussi se complaire aux thèmes rares ou inattendus, comme le *Petit saint Jean adorant l'agneau*, la *Vierge aux pèlerins*, ou la *Querelle des deux orfèvres* dont on connaît un antécédent chez Schongauer (fig. 8, 10 et 2).

Tant au sujet des formes que de leur interprétation, les questions se multiplient dès qu'on y regarde d'un peu près. De même pourrait-on relever nombre d'affinités surprenantes, et peut-être révélatrices, avec un Altdorfer par exemple, ou avec certains romanistes flamands, et même avec la fin du quattrocento florentin. Néanmoins, on n'a nullement l'impression d'un éclectisme artistique, mais au contraire d'un art limité et accompli. Peut-être comprendra-t-on mieux un jour la genèse de cet art troublant, aussi concentré qu'un dizain de Maurice Scève.



14

15

15. Maître CC : « Histoire des 3 frères ». Un homme riche étant mort, deux étrangers réclamèrent son héritage en même temps que son fils dont ils se disputaient les frères. Le roi fit attacher le cadavre et leur ordonna de lui décocher des flèches. Le vrai fils préféra renoncer à l'héritage.

13 *Jean de Gourmont : « La Nativité ». Bois. 93 × 13*
14 *Maître CC : « Illustration pour Serlio ».*

HISTORIQUE POUR UN MUSEE VIVANT

Entretien avec Robert de Micheaux

LES ARTS DECORATIFS: UN CADRE HIST

M.-G. de La Coste-Messelière/Le Musée des Arts Décoratifs de Lyon est encore assez peu connu; il n'est pourtant pas tellement récent. A quand remonte sa fondation?

Robert de Micheaux/Il a été inauguré en 1925 bien que l'origine d'une faible partie de ses collections soit plus ancienne. Le point de départ en fut le Musée d'Art et d'Industrie. Fondé par la Chambre de Commerce en 1856, ce Musée conservait surtout des tissus, mais aussi des objets d'art, des tableaux et même des documents qui, souvent, n'étaient pas des originaux mais de simples moulages.

L.C./Quand a-t-on décidé de séparer Tissus et Arts Décoratifs?

R.M./En 1890, à l'instigation d'Edouard Aynard qui présidait à l'époque la Chambre de Commerce. Le Musée d'Art et d'Industrie fut donc supprimé et remplacé par le Musée Historique des Tissus. La collection primitive s'enrichit alors de tous les tissus conservés jusque-là au Musée des Beaux-Arts de la Ville qui reçut en échange des tableaux, dessins et objets d'art provenant du Musée d'Art et d'Industrie.

L.C./Donc, entre 1890 et 1925, il n'y a pas eu à Lyon de véritable Musée des Arts Décoratifs?

R.M./Non, et bien des Lyonnais le déploraient en regrettant que la Chambre de Commerce ne possédât qu'un Musée consacré uniquement aux tissus. Lyon a toujours été un centre d'industries d'art et le besoin s'y faisait particulièrement sentir d'un second Musée consacré aux Arts Décoratifs. L'idée était dans l'air et puis les circonstances ont joué leur rôle; il s'est trouvé qu'en 1919 l'hôtel Lacroix-Laval, rue de la Charité, était à vendre. Un groupe de mécènes, jugeant que cet hôtel du XVIII[e] siècle serait un cadre parfaitement adapté aux collections qu'on avait l'intention de réunir, décida d'en faire l'acquisition et de l'offrir à la Chambre de Commerce, à charge pour celle-ci d'y organiser un Musée d'Arts Décoratifs.

L.C./Cet hôtel avait-il une histoire?

R.M./Le bâtiment fut construit en 1739 sur les plans de Soufflot pour la famille Lacroix-Laval. Plutôt qu'un hôtel particulier c'était une « maison à loyer », formule qu'on rencontre fréquemment à Lyon où, depuis les démolitions de 1792, les vrais hôtels particuliers se comptent sur les doigts de la main. Ces maisons à loyer du XVIII[e] étaient d'ailleurs des demeures assez somptueuses dont le constructeur se réservait un étage, les autres étant loués. C'est pourquoi les différents étages avaient en général la même hauteur de plafond et un décor de boiseries, alors que dans les hôtels particuliers, seul l'étage noble et le rez-de-chaussée sont richement décorés, les autres étant réservés aux chambres à coucher, aux enfants et au personnel.

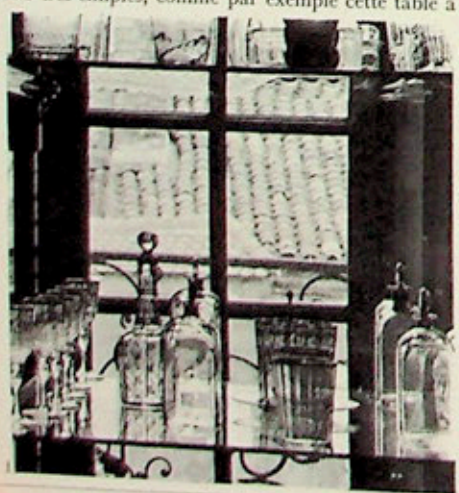
L.C./Ce qui est frappant quand on entre, et cela tient certes au caractère même du bâtiment, mais aussi à la manière dont vous l'avez aménagé, c'est l'atmosphère de maison particulière du XVIII[e]. Vous avez cherché à installer une suite de salons comme on aurait pu les trouver ici même il y a deux cents ans.

R.M./Je n'ai fait à vrai dire que suivre le chemin qui m'avait été tracé par mon prédécesseur le comte H. d'Hennezel. Dès la création du Musée, sur les conseils de certains membres qualifiés de la Commission, on avait estimé en effet qu'il convenait de recréer pour le public le décor de la vie au XVIII[e]. C'est là une tâche délicate; on risque de faire des reconstitutions qui ne soient pas rigoureusement orthodoxes. Les choses sont néanmoins toujours plus faciles lorsque le bâtiment est contemporain des collections qu'on y loge, ce qui est le cas pour la plupart des objets présentés ici; ils y ont donc trouvé tout naturellement leur place et suggèrent assez bien, je crois, au visiteur l'aspect d'une demeure française de ce temps.

L.C./D'une demeure particulièrement riche en très beaux meubles, il faut bien le dire.

R.M./Sans doute, bien qu'il ne s'agisse pas de meubles royaux ou princiers. C'est plutôt le mobilier d'un aristocrate ou d'un riche bourgeois de l'époque.

L.C./Et c'est là précisément l'un des charmes de votre Musée. On y trouve des meubles parfois très simples, comme par exemple cette table à raser Louis XVI (voir page 22).



R.M./Elle nous a été léguée par Amédée Gonin, un des fondateurs du Musée; c'était un amateur féru d'ancien dont tout le mobilier était d'époque Louis XV et Louis XVI.

(Suite en page 47)

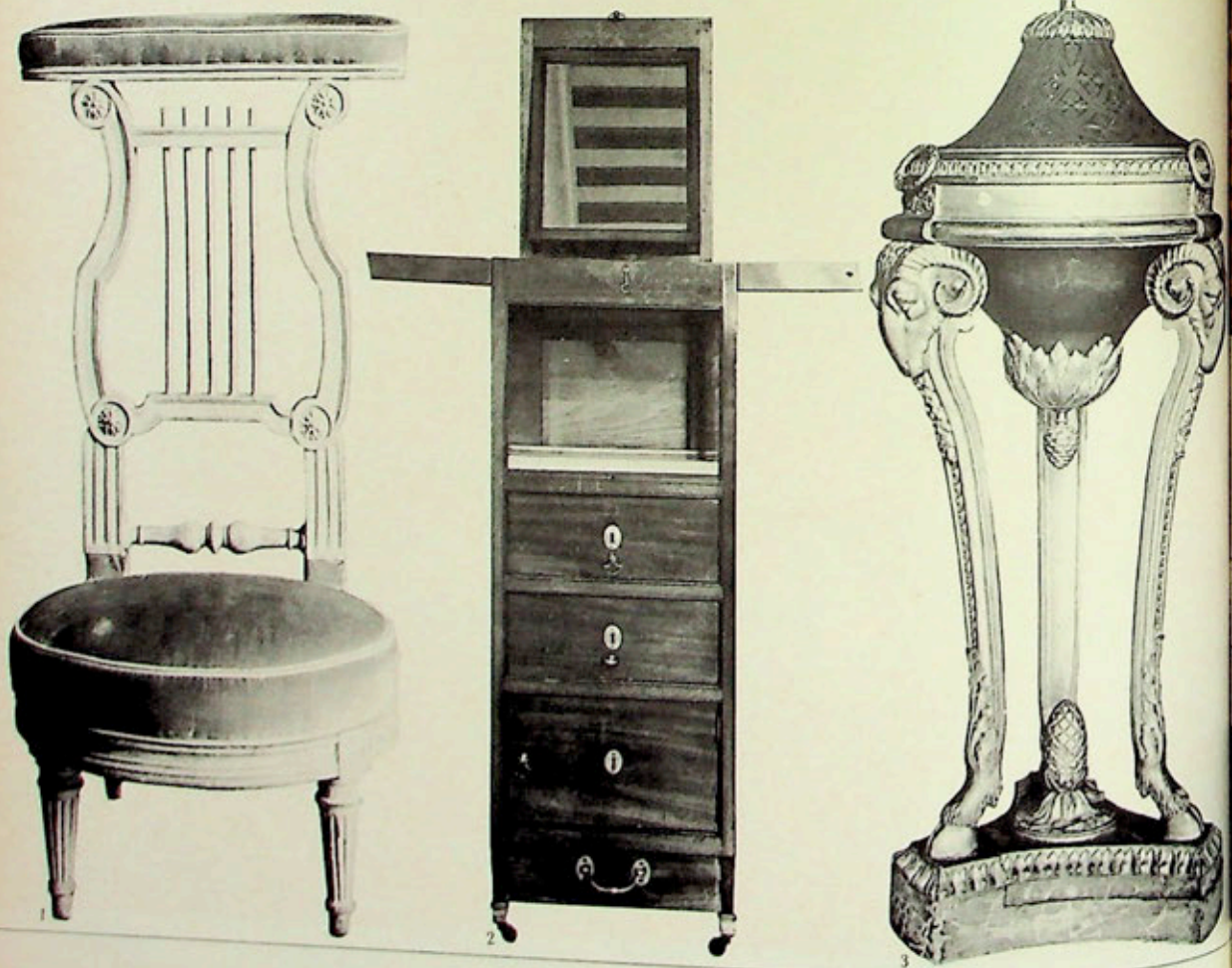
1 *Outre les meubles, les tapisseries, les bronzes, les pendules et objets d'art, qui donnent au Musée des Arts Décoratifs de Lyon l'aspect d'une belle demeure du XVIII[e] siècle, il présente aussi, en vitrines, d'intéressantes collections de céramiques, argenterie, armes anciennes, cristaux, etc. On voit ici un ensemble de verres, flacons et carafons français ou italiens du XVIII[e] siècle.*

2 *Cette photographie, prise de l'une des fenêtres de l'hôtel Lacroix-Laval, qui abrite le musée des Arts Décoratifs, montre, au-delà du jardin à la française, la façade de l'hôtel Villeroy où est installé le musée des Tissus. Au premier plan, l'un des dix balcons de ferronnerie que l'actuel conservateur a pu acquérir à Paris, il y a quelques années, lors de la démolition d'un hôtel XVIII[e] dans le Marais.*

1 *« Voyeuse à genoux » d'époque Louis XVI, portant l'estampille de P. F. Jean. Ces chaises étaient destinées spécialement aux dames qui pouvaient, en s'y agenouillant, suivre les parties de cartes sans être gênées par l'ampleur de leurs robes.*
2 *Table à raser dite « barbière » d'époque Louis XVI, en bois de palissandre.*

3 *« Athénienne » en bois peint et doré d'époque Louis XVI. Ce meuble avait été imaginé en 1773 par Jean-Henri Eberts, auteur du « Monument du Costume », qui le décrivait ainsi: « Nouveau meuble servant de console, de cassolette, de réchaud, de pot-à-fleur, de terrasse, de réservoir ». En fait, son rôle était surtout décoratif. Il est possible que son nom, et sa conception même, viennent d'un tableau de J. M. Vien intitulé « La Vertueuse Athénienne » où l'on voit une jeune prêtresse brûlant de l'encens sur un trépied orné de trois têtes de bouc. Cette peinture, exposée au Salon de 1763, appartint ensuite à Eberts qui s'en est peut-être inspiré pour dessiner, et pour baptiser, son « athénienne ».*

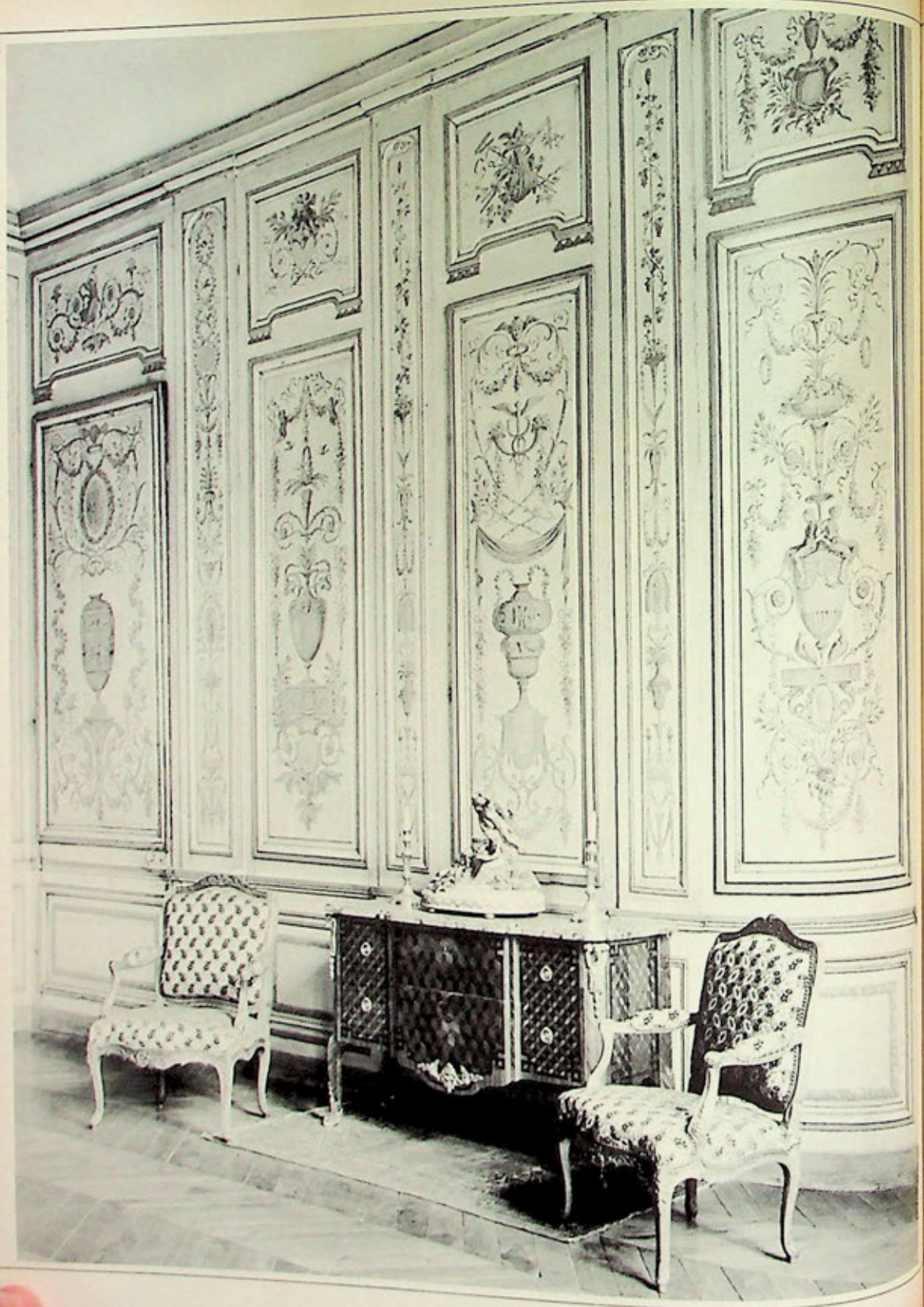
4 *Cette pendule Louis XIV ornée de bronzes dorés, dont le motif central représente le char d'Apollon, est posée sur une très belle console en chêne sculpté et doré de même époque. Le dessus est en onyx du Maroc. Une console très semblable à celle-ci est conservée au Musée de Chaalis. La tapisserie est une des pièces de la tenture de Don Quichotte, d'après Coypel, tissée aux Gobelins au temps de Louis XV.*

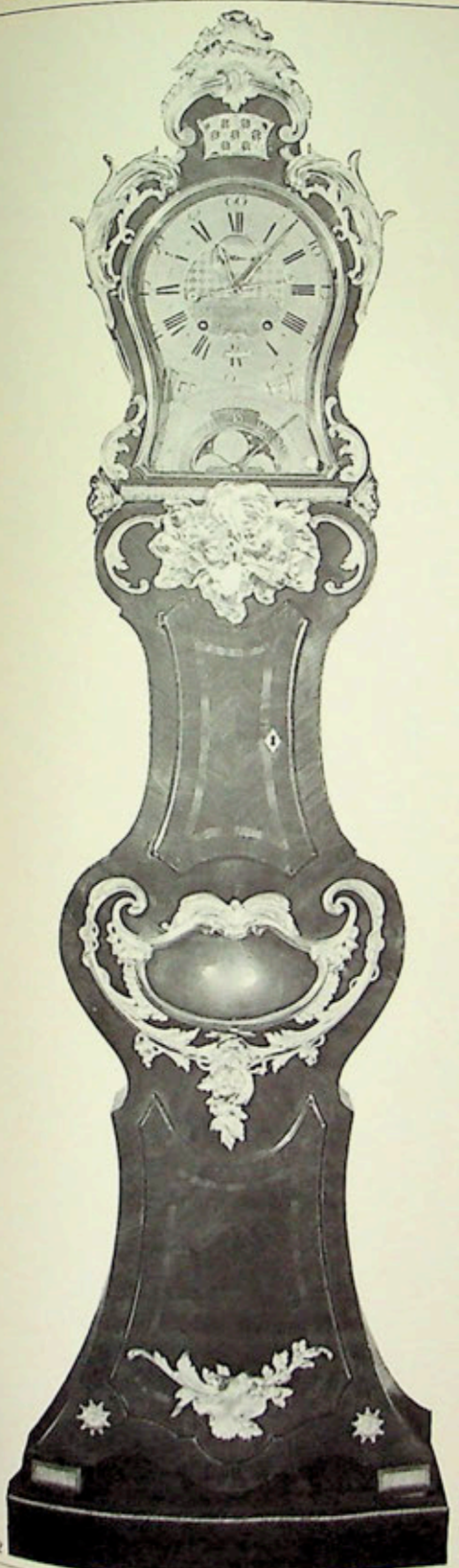


Salle des Majoliques: Vue perspective de la galerie aménagée au deuxième étage pour exposer une importante collection de faïences italiennes de la Renaissance, riche de plus de 200 pièces (donation Paul Gillet). Tous les principaux ateliers y sont représentés par des exemples choisis. Dallage en marbre blanc et vert Campan exécuté d'après un tableau de Jean Massys.

Page ci-contre: Sur la cheminée en marbre griotte des Pyrénées, une remarquable pendule en bronze doré, signée Saint-Germain. Le mouvement de J.-B. du Tertre est soutenu par deux magots chinois qui s'arc-boutent sur une terrasse rocaille. Les deux « feux », d'une très belle dorure et ciselure également, sont ornés eux aussi de personnages chinois. Le grand lustre du temps de Louis XV, en cristal taillé, se réfléchit dans la glace qui laisse deviner l'ampleur des proportions du salon décoré de boiseries à pilastres datant de la construction de l'immeuble.

1 *Cette console-desserte de Charles Topino, en laque de Coromandel et ornée d'un riche décor de bronzes, fait partie d'une paire qui avait été dissociée lors d'un partage. La première entra au musée en 1953 avec le legs fait par la famille Audras. La seconde a été retrouvée et achetée dix ans plus tard. La glace reflète une très rare pendule-cage d'époque Louis XVI abritant deux oiseaux chanteurs et une fontaine en trompe-l'œil. Celle-ci est constituée par de minces torsades de verre qui, en tournant, donnent l'illusion d'un ruissellement d'eau. Les pendules de ce genre ne comportent généralement qu'un seul oiseau. Leur mouvement était exécuté à La Chaux-de-Fonds et leur monture à Paris. Sur la console, un vase en faïence de Milan du XVIII^e siècle.* **2** *Table d'architecte en acajou de Joseph Gegenbach, dit Canabas. Cet ébéniste d'origine alsacienne vint s'établir à Paris vers 1745. Il travailla pour Migeon et Oeben avant de s'établir à son compte. Canabas se spécialisa dans les meubles « fonctionnels » — tables à écrire, secrétaires, meubles démontables — généralement en acajou et d'une remarquable sobriété de facture.* **3** *Ce siège d'époque Louis XV, recouvert de droguet de soie ancien, est un modèle assez rare de « voyeuse d'homme », à la forme spécialement allongée. Ces chaises permettaient de s'asseoir à califourchon en s'accoudant à la manchette qui surmonte le dossier.* **4** *Table-travailleuse en bois de rose ornée de bronzes dorés. La qualité de ce meuble, l'élégance des lignes, la finesse des bronzes, permettent de l'attribuer à Bernard Van Risenburgh, l'ébéniste parisien dont la fameuse estampille B.V.R.B. apparaît notamment sur un certain nombre de petites tables très semblables à celle-ci.*
5 *Table-rognon d'époque Louis XVI en bois d'acajou.*





2

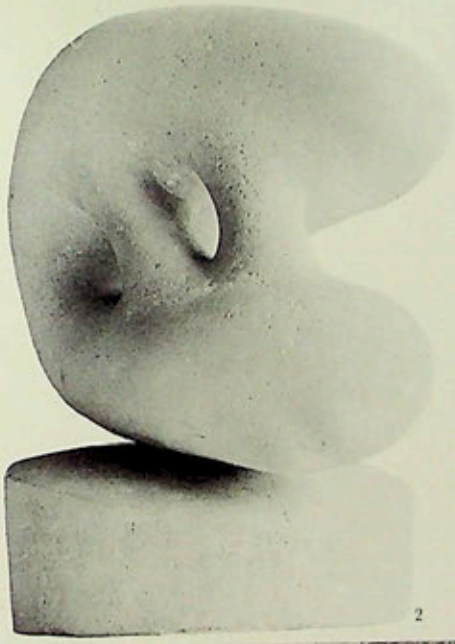
1 *Les boiseries de cette salle sont peintes d'un décor pompéien en camaïeu vert sur fond citron, du temps de Louis XVI. Elles proviennent de l'ancien hôtel de Juys (rue du Plat, aujourd'hui Facultés Catholiques) et ont été adaptées à leur nouvel emplacement en 1947.*
La commode en marqueterie d'époque transition Louis XV/Louis XVI, porte l'estampille de Simon Oeben, entre deux fauteuils Louis XV, en bois naturel, couverts d'un velours ciselé de même époque.
2 *Important régulateur d'époque Louis XV, en bois de violette orné de bronze doré, portant la signature de « Gourdain, Au Palais des Arts ». Les différents cadrans indiquent les jours, les mois, l'année (avec un signe spécial pour les années bissextiles), les phases de la lune et « le lieu du soleil ».*
Don de M. F. Baverey, qui l'avait acquis à la vente du château d'Ermenonville.
3 *Sur la haute cheminée de marbre sculptée, du début du XVIII^e siècle, pendule Louis XIV dans le goût de Boulle, marquetée en première partie, et ornée de bronzes dorés. Deux flambeaux de même époque. De chaque côté de la glace à décor Berain, deux études de fleurs attribuées à Blain de Fontenay. A gauche de l'écran, orné d'une feuille de tapisserie au point de canevas du début du XVIII^e siècle, une « silhouette » du XVII^e siècle en bois peint, représentant une jeune femme grandeur nature en costume Louis XIV, coiffée à la Fontange. On n'a jamais bien éclairci à quel usage étaient réservées autrefois ces silhouettes, aujourd'hui assez rares. Accessoires pour comédies de salon ou personnages muets dont la simple silhouette suffisait à donner une apparence de vie à des salons un peu trop déserts? Devant la silhouette, tabouret dit « placet », couvert en Savonnerie des Gobelins, d'époque Louis XIV.*

3

YSTEM
OF
SPACE

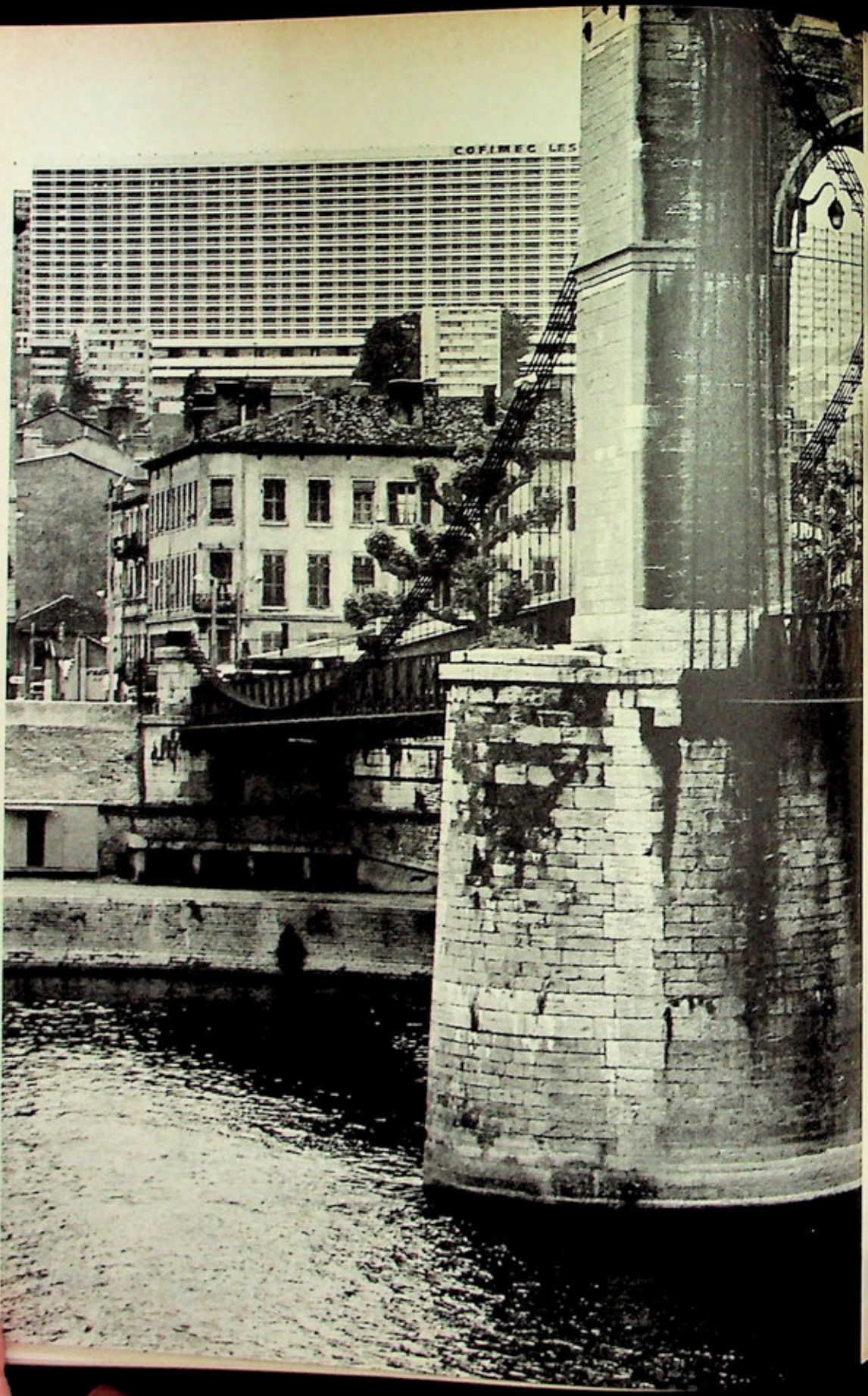
En janvier dernier, la Cofimeg (Compagnie Française d'Investissements Immobiliers et de Gestion), qui réalise des immeubles proposant aux cadres moyens des appartements en location, a ouvert un concours pour la création d'une sculpture destinée à prendre place devant l'immeuble construit par l'architecte Jean Dubuisson dans le grand ensemble de La Duchère, à la périphérie de l'agglomération lyonnaise. Le jury, présidé par Georges-Henri Rivière, a décerné le premier prix, d'un montant de 10 000 francs, au sculpteur grec Philolaos (le prix comportait en outre les frais de réalisation de l'œuvre primée). Le jury a également recommandé pour exécution devant un autre immeuble, la sculpture de Martine Boileau qui a obtenu le deuxième prix. Enfin Cerclier a reçu le prix spécial offert à un sculpteur lyonnais par les quotidiens régionaux. Le débat qui a suivi la délibération du jury a souligné l'importance et l'urgence des problèmes posés par l'intégration de l'œuvre d'art à l'architecture et par la collaboration nécessaire entre l'architecte et le sculpteur ou le peintre. Ces problèmes éveillent d'ailleurs l'intérêt d'un public de plus en plus large: 10 000 personnes ont visité à Lyon l'exposition des projets, organisée pendant cinq semaines, dans le hall de l'immeuble. Le succès de cette initiative a incité la Cofimeg à renouveler l'expérience et l'exposition sera présentée en septembre dans le cadre d'une autre réalisation actuelle de la société, l'ensemble Maine-Montparnasse.

1 L'immeuble des Erables, à La Duchère, construit par Jean Dubuisson pour la Cofimeg et une société immobilière lyonnaise, est en béton préfabriqué et peint, avec pignon et mains-courantes en pâte de verre brun foncé. La sculpture de Philolaos, premier prix du concours organisé par la Cofimeg, sera placée sur le terre-plein qui s'étend au pied du bâtiment.
2 Projet de Cardenas. L'œuvre est conçue pour être réalisée en pierre piunée, haute de 3 m.
3 Le hall des Erables, à La Duchère. Le sol est en « granito » blanc et les parois en pâte de verre brun foncé avec une frise de sapin verni. La boîte aux lettres, à droite, dessinée par Jean Dubuisson, est en sipo verni garni de formica blanc et bleu roi. L'architecte a conçu le hall comme un lieu de rencontre et d'échange pour les habitants de l'immeuble. C'est là qu'a eu lieu l'exposition de sculptures présentées au concours, dont quelques-unes sont photographiées ici: à gauche, au premier plan, projet de Szekely, puis Coulentianos et, au fond, Patkai; à droite, Di Martino et, plus loin, Cerclier.



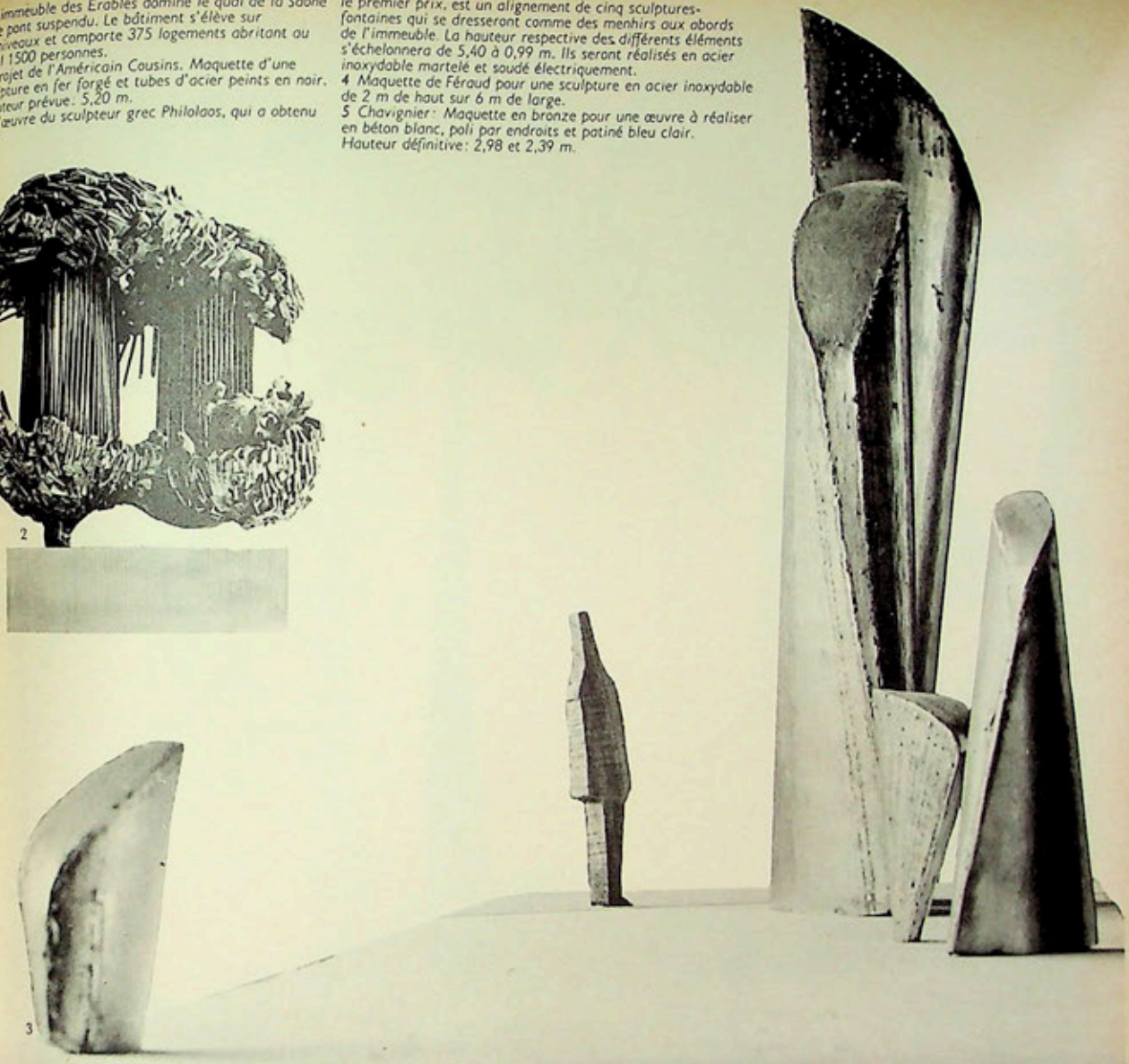
2

3

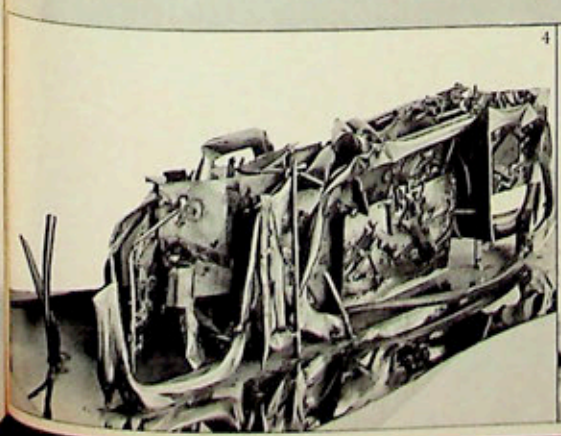

COFIMEC LES

1 L'immeuble des Erables domine le quai de la Saône et le pont suspendu. Le bâtiment s'élève sur 17 niveaux et comporte 375 logements abritant au total 1500 personnes.
2 Projet de l'Américain Cousins. Maquette d'une sculpture en fer forgé et tubes d'acier peints en noir. Hauteur prévue: 5,20 m.
3 L'œuvre du sculpteur grec Philolaos, qui a obtenu le premier prix, est un alignement de cinq sculptures-fontaines qui se dresseront comme des menhirs aux abords de l'immeuble. La hauteur respective des différents éléments s'échelonnera de 5,40 à 0,99 m. Ils seront réalisés en acier inoxydable martelé et soudé électriquement.
4 Maquette de Féraud pour une sculpture en acier inoxydable de 2 m de haut sur 6 m de large.
5 Chavignier: Maquette en bronze pour une œuvre à réaliser en béton blanc, poli par endroits et patiné bleu clair. Hauteur définitive: 2,98 et 2,39 m.

2



3

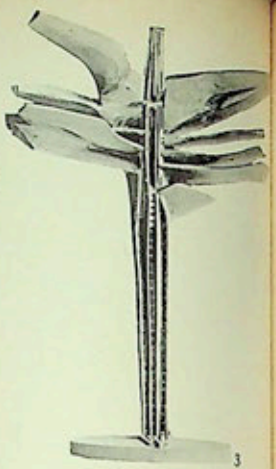


4

5

1

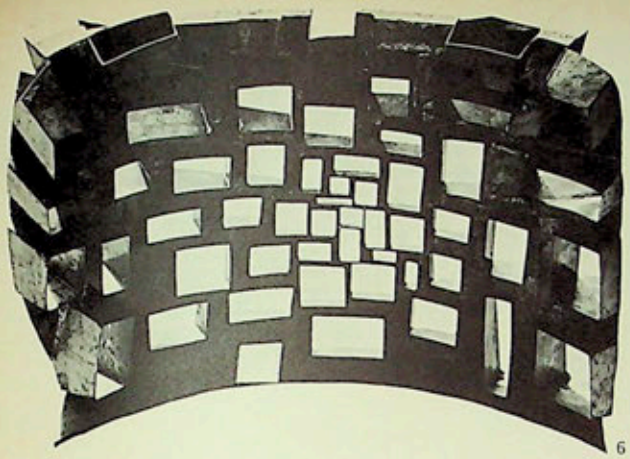
2



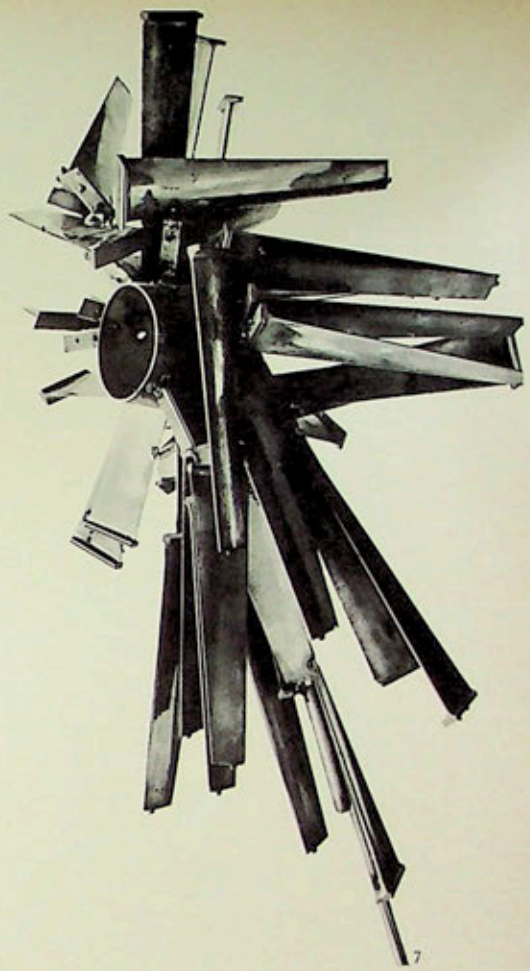
3

4

5

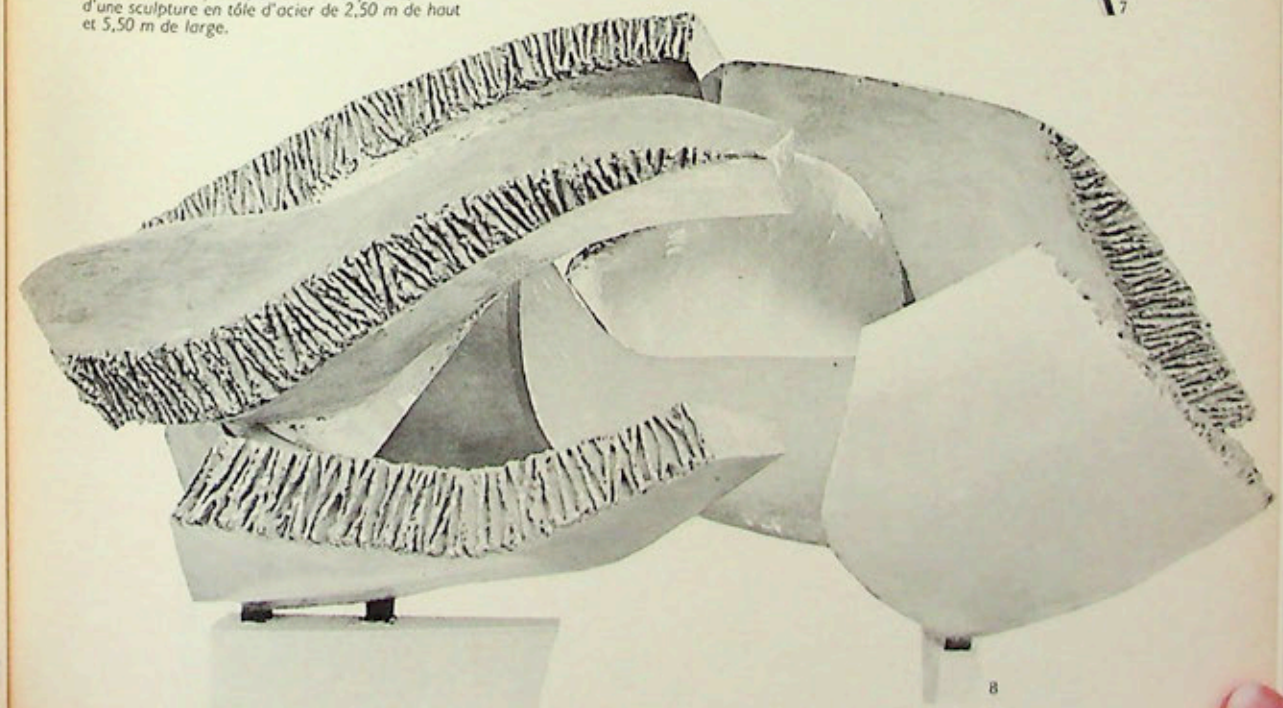


6



7

1 Martine Boileau a obtenu le deuxième prix du concours pour cette sculpture destinée à être réalisée en polyester armé de fer et fibre de verre, coloré dans la masse (maquette en plâtre patiné). L'auteur a cherché « l'exubérant, les formes irrégulières, le baroque » pour créer « une harmonique d'antithèse à cet univers de géométrie et de rythmes achevés » constitué par la masse même de l'immeuble devant lequel la sculpture aurait à prendre place.
2 Viseux: Maquette d'une sculpture de 12 m de haut, en acier inoxydable renforcé de pièces au molybdène soudées à l'argon.
3 Caroline Lee: Maquette pour une sculpture en aluminium de 10 m de haut.
4 Storel: Projet pour une sculpture destinée à créer des jeux de lumière en plein air. Hauteur définitive: 6,50 m. Acier inoxydable.
5 Hiquily: Maquette pour une sculpture en tôle d'acier polychrome. Hauteur définitive: 7 m.
6 Premier Lyonnais du concours, Cerclier a reçu le prix spécial décerné par les journaux de la région et Presse-Publicité No 1. Maquette d'une sculpture en tôle de 4 m de haut et 5,80 m de large.
7 Guino: Maquette d'une sculpture en acier inoxydable de 6 m de haut.
8 Pierluca: Maquette, en acier inoxydable, d'une sculpture en tôle d'acier de 2,50 m de haut et 5,50 m de large.



8

Colliot fabricator & pictor lugduni fecit.

LE MUSEE HISTORIQUE DES TISSUS

Comme le Musée des Arts Décoratifs, le Musée Historique des Tissus a pour origine le Musée d'Art et d'Industrie, fondé en 1856 par la Chambre de Commerce de Lyon pour « recevoir des collections d'échantillons, de dessins et autres objets utiles à l'industrie lyonnaise ». En 1892 pourtant, on décida d'exclure meubles et objets d'art au profit des seules collections de textiles, exposées alors au Palais du Commerce, place de la Bourse. En 1948, l'ancien local ayant souffert de la guerre, le musée a été transféré dans l'hôtel Villeroy, contigu à l'hôtel Lacroix-Laval, qui abritait depuis 1925 le Musée des Arts Décoratifs. Construit en 1734 par Bertaud de la Vaure, le bâtiment, qui fut ensuite la résidence des Villeroy, gouverneurs du Lyonnais, est exactement contemporain de l'hôtel Lacroix-Laval. L'architecture des deux musées constitue donc un ensemble parfaitement harmonieux et l'esprit qui préside à leur aménagement, confié au même conservateur, accentue cette impression d'unité, malgré la diversité très grande des collections qu'on y trouve.

S'il nous a paru intéressant de décrire plus longuement le Musée des Arts Décoratifs, qu'ignorent beaucoup de touristes et de curieux, une brève présentation du Musée Historique des Tissus, depuis longtemps célèbre, n'en est pas moins indispensable à une évocation des richesses artistiques qu'il faut retrouver ou découvrir en visitant Lyon.

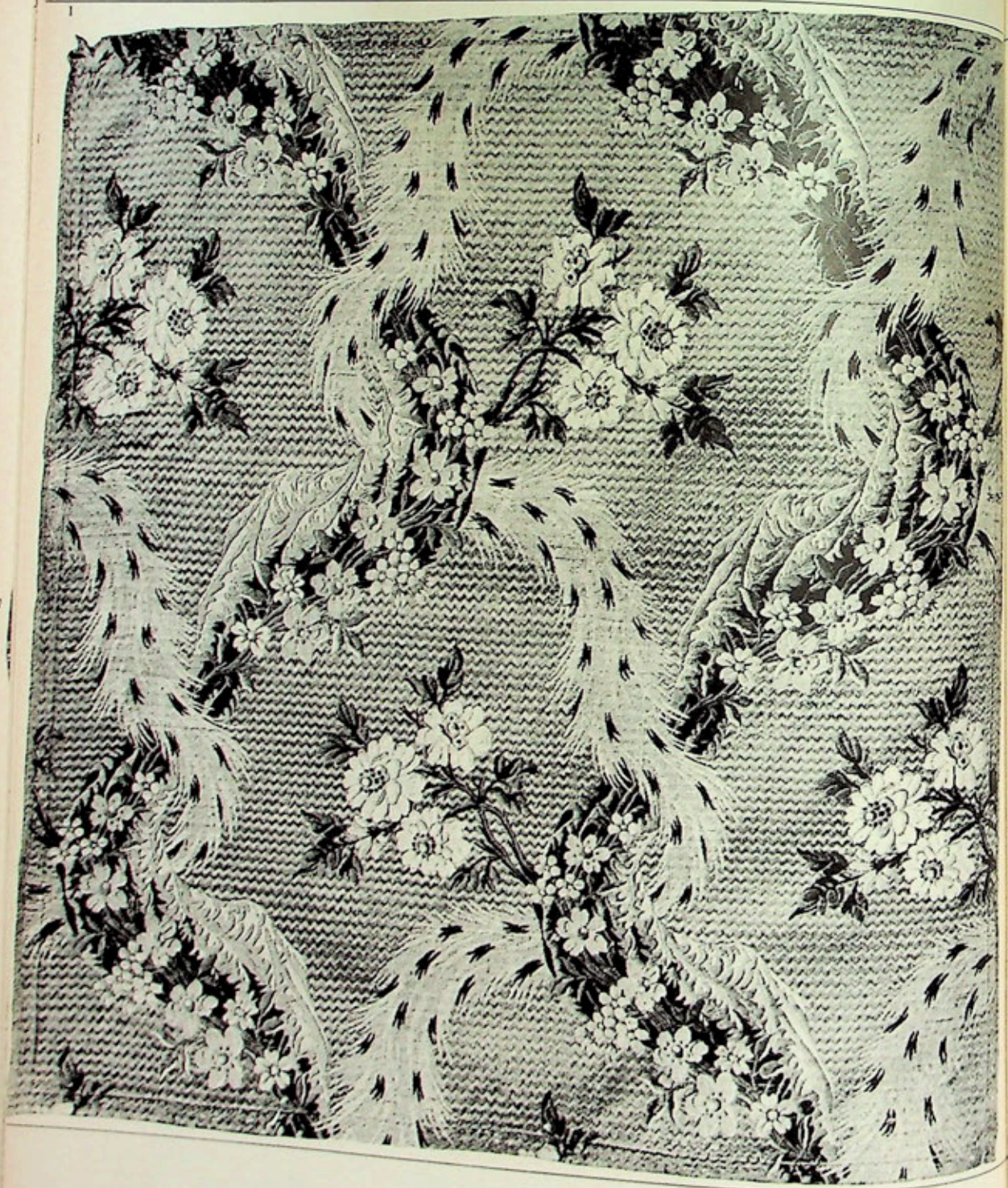
Le Musée des Tissus n'est pas consacré exclusivement à la soierie, encore moins aux seules réalisations lyonnaises. Les fondateurs ont souhaité au contraire y grouper les documents de toutes origines, pouvant favoriser le développement des industries textiles et les créations nouvelles en ce domaine. En fait les collections se divisent en deux grandes sections, les tissus européens et les tissus orientaux. La première est naturellement très riche en soieries françaises du XVII[e] et du XVIII[e] siècle, grâce aux documents donnés ou vendus par les plus anciennes fabriques lyonnaises. Mais la section orientale compte également des pièces exceptionnelles, notamment une remarquable série de tissus coptes. A la fin du siècle dernier en effet, la Chambre de Commerce accepta de subventionner les fouilles effectuées par Emile Guimet en Basse-Egypte, à condition que les tissus trouvés dans les sépultures lui soient réservés. Des dons, des achats divers ont permis peu à peu de constituer un ensemble illustrant les grandes périodes de l'histoire des textiles, depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours: tissus byzantins, tapisseries, brocarts et tapis musulmans, broderies, ornements d'église anglais ou français du Moyen-Age, soies et velours italiens ou espagnols du XVI[e] siècle, tissus français enfin. Parmi ces derniers, la série la plus riche est à coup sûr celle des tissus dessinés par Philippe de Lasalle, mais la collection s'étend jusqu'aux créations contemporaines: un don de Sonia Delaunay vient précisément de faire entrer au musée un bel ensemble des tissus peints par elle dans les années 20. L'agencement de ces collections répond au souci de créer un accord, une harmonie entre les étoffes et le cadre dans lequel elles sont exposées. Ainsi les tissus coptes sont présentés dans une ambiance très dépouillée, évoquant un peu les nécropoles de pierre dont ils proviennent, tandis que les soieries françaises du XVIII[e] siècle occupent les salles de l'hôtel qui avaient gardé leur ancien décor de boiseries. Une aile nouvelle, récemment ajoutée au bâtiment primitif a permis l'aménagement de deux salles: l'une, conçue spécialement pour la présentation des velours Grégoire (velours peints selon la technique mise au point au début du XIX[e] siècle par l'artiste auquel ils doivent leur nom) a été décorée des panneaux de papiers peints illustrant l'Histoire de Psyché, imprimés en 1816 d'après Lafitte (voir page 43).

L'autre est une grande galerie, très claire, très haute de plafond, où sont réunis de très beaux tapis de Perse et d'Asie Mineure. Partout l'accord des couleurs, la variété des décors et des techniques, l'alternance des tissus présentés à plat et des draperies, le passage d'un pays à l'autre, d'une époque à l'autre, évitent la monotonie et font rebondir l'intérêt.

Mais les collections du musée sont beaucoup trop importantes pour que l'ensemble puisse être exposé en permanence. Or l'une des raisons d'être du musée était de mettre à la disposition des spécialistes, des étudiants, des fabricants de soierie, une documentation aussi complète que possible. Il était donc indispensable de trouver pour les réserves un système de consultation très accessible, assurant pourtant aux tissus, dont beaucoup sont d'une fragilité extrême, une protection efficace contre la lumière et l'humidité. On a adopté la solution de grands albums dans lesquels les étoffes, groupées par genre et par époques, sont placées sous une enveloppe de rhodoïd. Ces albums peuvent ainsi être feuilletés, et même décalqués, sans aucun danger pour les pièces qu'ils contiennent.

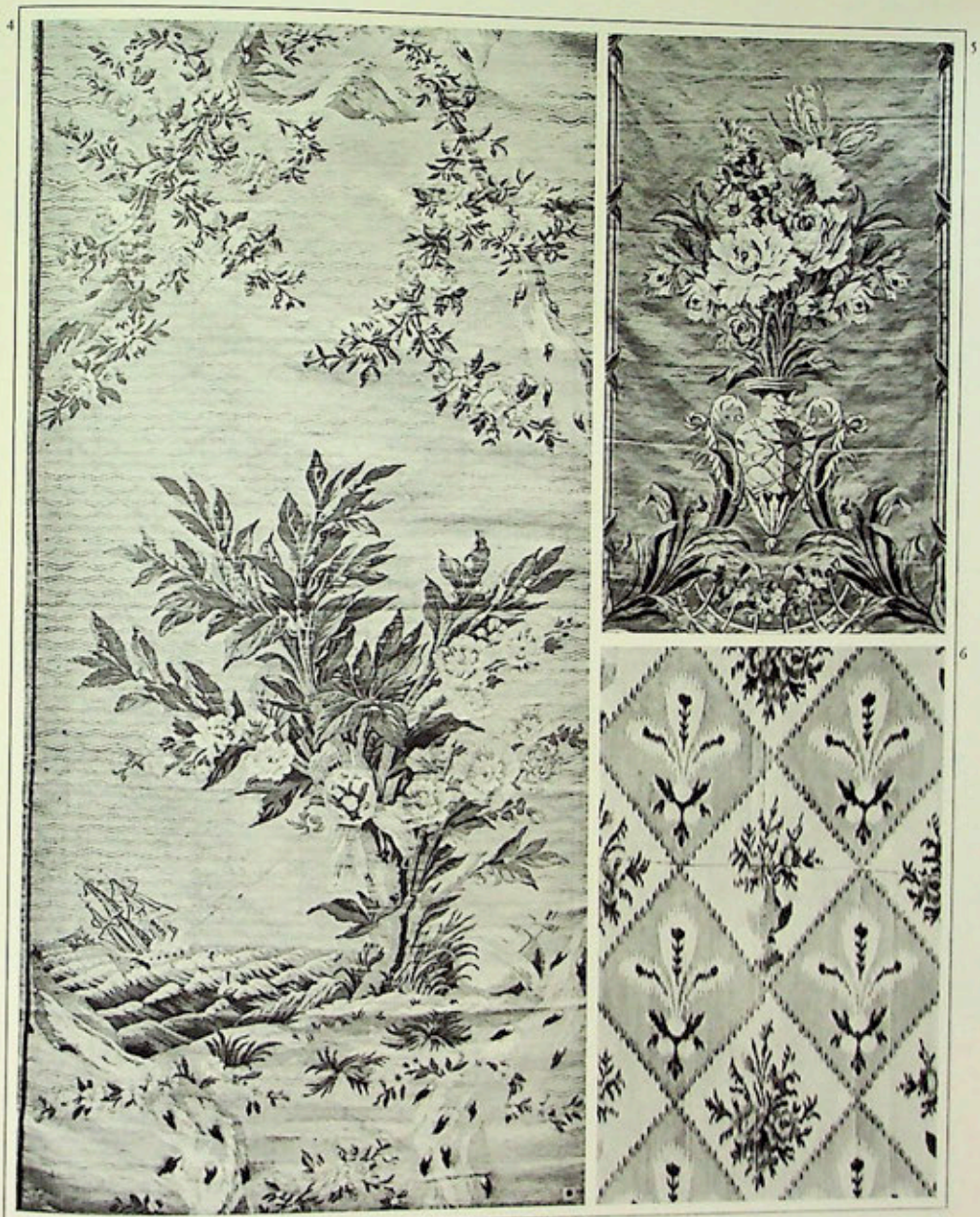
A cette précieuse documentation s'ajoute une bibliothèque de 10 000 volumes, concernant non seulement les tissus mais également les arts décoratifs, l'architecture, la peinture et la sculpture. Très consultée par les chercheurs et par les étudiants lyonnais, elle complète la vocation du musée, créé essentiellement pour favoriser toutes les recherches concernant l'histoire des tissus, et aussi le développement, le progrès, le renouvellement d'une industrie qui a été, qui est encore, l'une des plus prestigieuses activités de Lyon.

Page ci-contre: Lampas à décor broché sur fond de satin, exécuté par Colliot, à Lyon, vers 1770. On ne sait rien du fabricant dont le nom figure sur cette tête de pièce. Le décor montre, sur des branches fleuries, les métamorphoses du ver à soie, depuis les œufs et le cocon jusqu'à la naissance du papillon. Ci-dessus: Bordure de tenture murale d'époque Louis XVI, brochée de chenille de soie sur fond de satin. Cette composition est attribuée à Philippe de Lasalle, le plus illustre parmi les artistes qui, au XVIII[e] siècle, dessinèrent à Lyon des modèles de soierie. Ancien élève de Boucher, il travailla pour la plupart des cours d'Europe et notamment, à plusieurs reprises, pour l'impératrice de Russie Catherine II (voir pages 40 et 41).

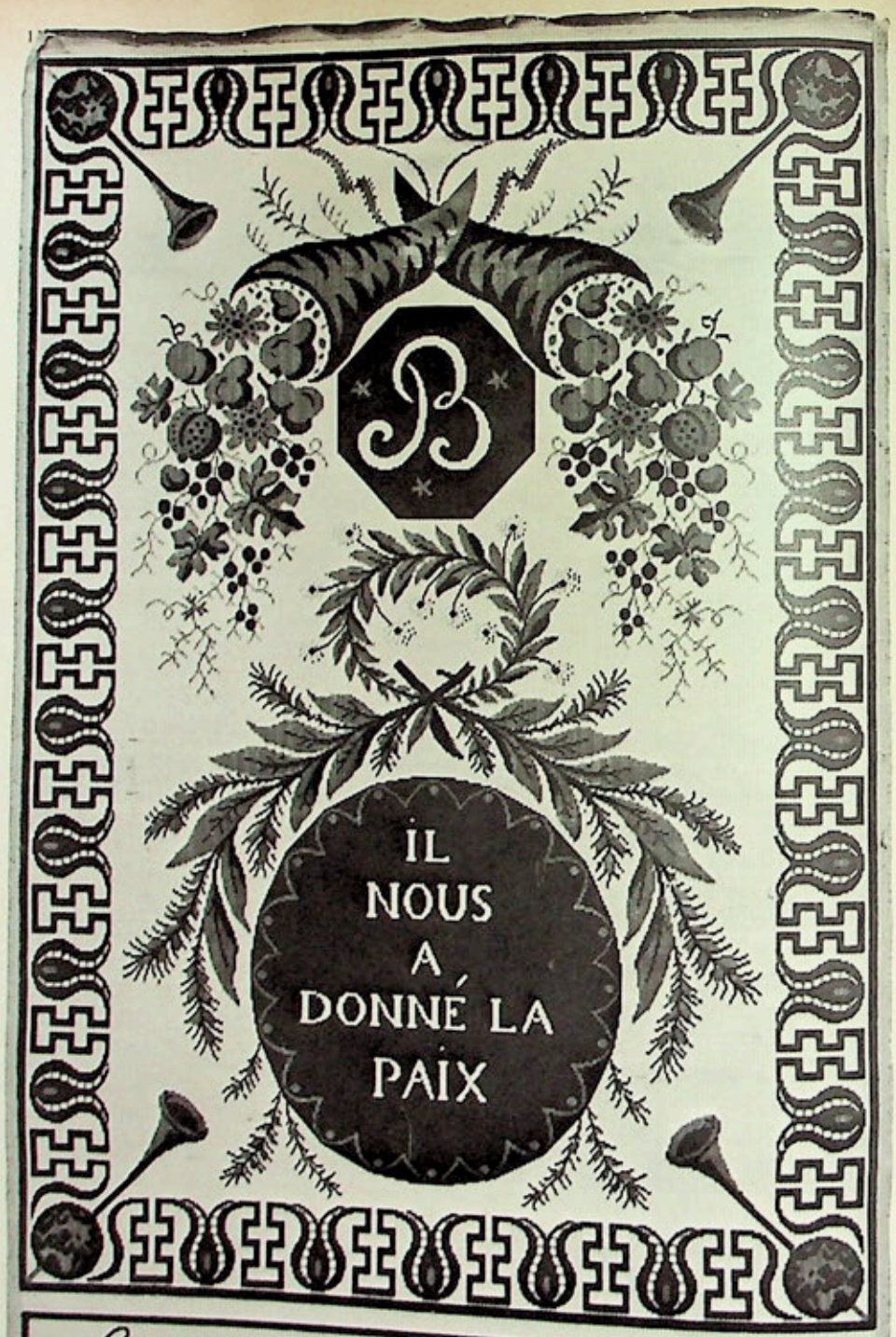


1 *Lampas broché de soies polychromes et de chenille de soie sur fond armuré, à décor de fourrure et de fleurs. Tissu de robe exécuté vers 1760.*
2 *Grande chape tissée d'or et d'argent, à décor broché de soies polychromes représentant des bouquets de fleurs. Époque Louis XV.*
3 *Habit d'homme en velours d'époque Louis XVI. Le décor floral est brodé à l'aiguille.*

1 *Tenture d'ameublement en lampas broché sur fond de satin. Dessiné par Philippe de Lasalle en exécution d'une commande de Catherine II, le décor allégorique commémore la conquête de la Crimée par les Russes en 1783.* **2** *Tenture d'ameublement à décor broché de soie et de chenille sur fond cassettillé. Motif dit « à la branche de corail », dessiné par Philippe de Lasalle. Vers 1770.* **3** *Tenture dite « à la perdrix », l'une des plus fameuses compositions de Philippe de Lasalle, en lampas broché sur fond de satin.*



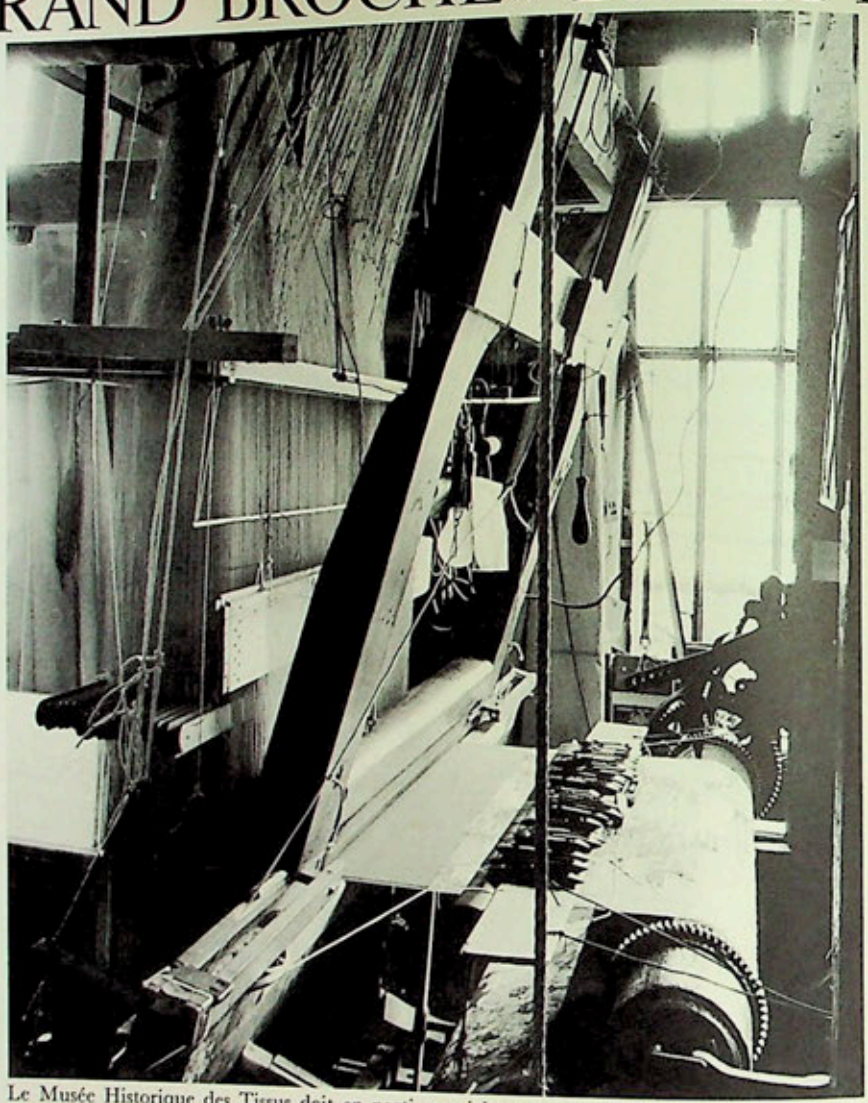
4 Tissu d'ameublement à décor broché, symbolisant la victoire navale de Tchesmé, remportée par le prince Orloff sur les Turcs en 1771. Dessin de Philippe de Lasalle pour une commande de Catherine II. **5** *Lampas broché de soies polychromes. Décor « au vase fleuri » de Philippe de Lasalle.* **6** *Taffetas dit « chiné à la branche ». Le décor de ces tissus était obtenu par immersions successives dans des bains de teintures différentes, en protégeant les parties qui ne devaient pas recevoir la couleur du bain. On obtient aujourd'hui un effet analogue par le procédé d'impression sur chaîne.*



Fait en présence du premier
Consul
À LYON LE 26 NIVOSE AN 10

1 *Velours ciselé, tissé en présence de Bonaparte après la paix d'Amiens, en 1802. Bonaparte, qui traversa Lyon à plusieurs reprises lorsqu'il se rendait en Italie, fit beaucoup pour redonner du travail aux fabriques de soieries, alors qu'il était encore Premier Consul. Ceci explique la popularité dont il jouissait dans la ville.* 2 *Velours Grégoire exécuté vers 1820 sur un dessin du peintre lyonnais Berjon, par Gaspard Grégoire. Celui-ci fut le seul artiste ayant réussi à exécuter ces velours peints sur chaîne, dont la réalisation nécessitait deux tissages successifs et des repérages minutieux pour éviter la déformation du dessin.* 3 *Un aspect de la « Salle des Velours Grégoire » dans l'aile neuve ajoutée récemment à l'hôtel Villeroy, qui abrite le Musée des Tissus. C'est là qu'est exposée, dans des vitrines-pupitres, la collection à peu près complète des velours de Gaspard Grégoire que possède le musée. Pour reconstituer l'ambiance de l'époque, les parois sont ornées de la « Tenture de Psyché », papier peint imprimé à la planche vers 1816, d'après les compositions d'un élève de David, Louis Lafitte. Cette tenture a été acquise par l'actuel conservateur il y a une dizaine d'années.*

LE «GRAND BROCHÉ» DE LA REINE



Le Musée Historique des Tissus doit en partie sa richesse aux dons faits par les maisons de soieries lyonnaises, au siècle dernier. Mais il existe encore chez ces mêmes fabricants des archives précieuses et notamment quelques-unes des « cartes » utilisées au XVIII[e] siècle pour l'exécution des somptueuses étoffes qui firent alors la gloire de Lyon.

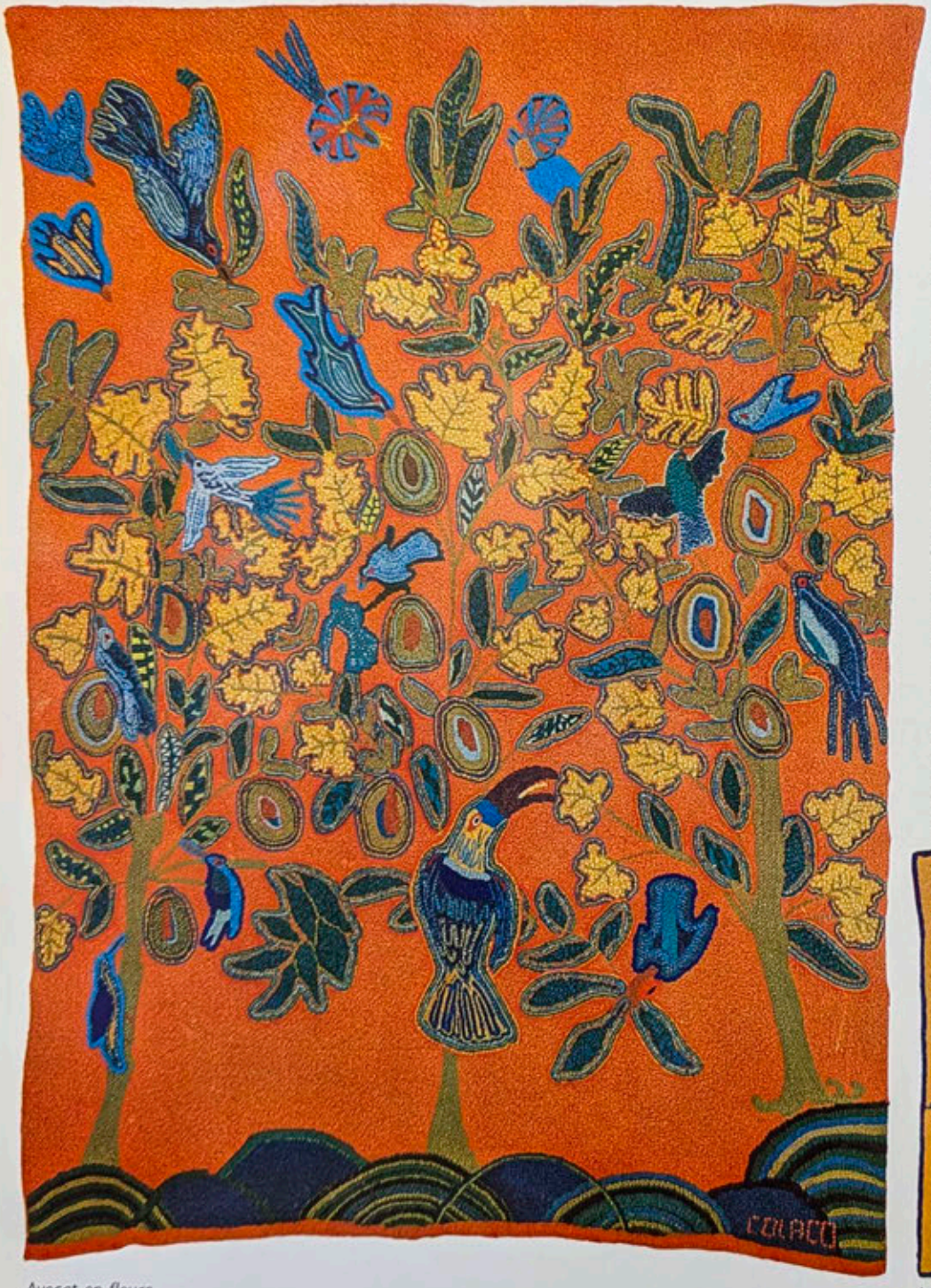
Les restitutions qui se poursuivent aujourd'hui dans les Palais Nationaux, à Versailles, à Trianon, à Fontainebleau, donnent un renouveau d'actualité à ces anciens modèles. Ceux-ci permettent en effet de retisser exactement les mêmes soieries que celles dont étaient garnis jadis les appartements actuellement en cours de restauration. Ainsi, la chambre de Marie-Antoinette à Versailles aura retrouvé dans quelques mois toutes les tentures du « meuble d'été » tel qu'il avait été livré le 27 avril 1788. Dans cet ensemble exceptionnel, la tenture murale, le tour des fenêtres, l'écran de cheminée, les rideaux du lit sont faits d'un lampas dit « Grand Broché » à dessins de fleurs et de plumes de paon sur fond Gros de Tour.

C'est la carte de ce « Grand Broché » que nous reproduisons ici. Longtemps attribué à Philippe de Lasalle, il est aujourd'hui reconnu pour l'œuvre de J.-F. Bony (1754–1825) qui fut au XVIII[e] s. l'associé de Bissardon. Les successeurs directs de celui-ci, Prelle et C[ie], ont eu la charge de retisser ce Grand Broché, qu'on voit ci-dessus en cours d'exécution sur un métier à bras.

La « carte » utilisée pour le tissage des soieries façonnées à la main était exécutée sur papier spécial, gravé de petits carreaux, chaque croisement d'un fil de chaîne et d'un fil de trame étant peint dans la couleur de trame à employer en ce point précis. Au XVIII[e] siècle, cette carte était « lue » sur le métier même par un ouvrier qui commandait le passage de chaque fil, permettant ainsi à un autre ouvrier de le brocher. Aujourd'hui, le « liseur » se sert de la carte pour perforer les « cartons Jacquard » utilisés ensuite directement pour le tissage au métier à bras.

Tendu pour la première fois à Versailles à la veille de la Révolution, le « Grand Broché » avait été commandé ensuite par les princes Esterhazy qui avaient créé dans leur château de Hongrie une réplique de la chambre royale. Leurs descendants, en 1900, firent refaire ces tentures à Lyon et c'est alors que furent établis, d'après la carte du XVIII[e], les « cartons Jacquard » utilisés aujourd'hui: 54.687 cartons sont nécessaires pour tisser les 48 nuances de ce « Grand Broché », dont la production au métier à bras est d'environ 10 cm par jour.

LES ATELIERS ESPRAIADO



Avocat en fleurs

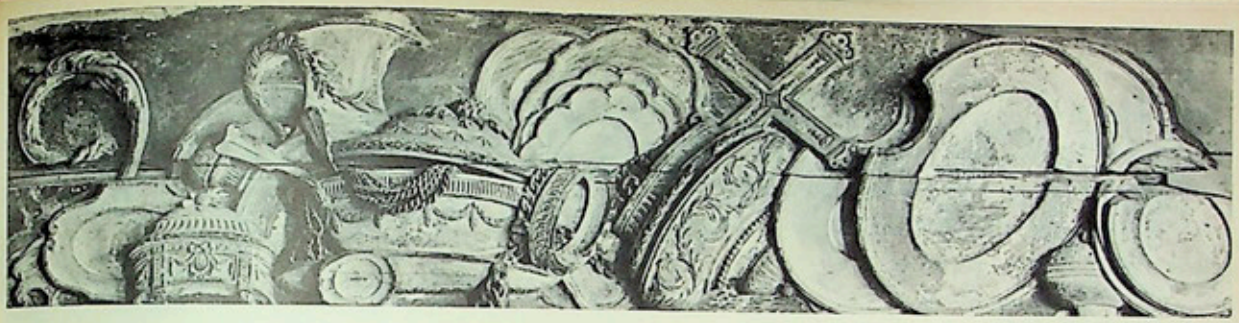
« Le manguier bleu », « l'avocat en fleur », « l'ananas rouge », tels sont les titres des tapis et tapisseries de Madeleine Colaço, présentés actuellement par la Galerie Debret, à l'ambassade du Brésil. La flore de son pays d'adoption inspire à Madeleine Colaço des variations chatoyantes où les tonalités des bleus émail, des turquoises, des rouges étincelants se mêlent aux ocres et aux jaunes lumineux. Les faïences anciennes, le folklore brésilien, l'imagerie populaire, les caprices de l'architecture ou de la sculpture baroque servent également de point de départ à des interprétations très personnelles.

Madeleine Colaço a commencé par étudier la technique des tapis de Rabat et de l'Atlas, puis celle des tapis brodés portugais. Cette expérience l'a amenée à élaborer, en 1942, un procédé nouveau que Marie Cuttoli a appelé « le point brésilien ». De là vient sans doute l'intensité singulière des couleurs, la vivacité du motif ornemental qui se déploie en végétations épanouies, en rythmes minutieux ou en constellations étincelantes.

Madeleine Colaço a d'abord travaillé seule. Mais en 1949, elle a décidé d'ouvrir un atelier dans sa propriété de la Serra do Espraiado, dans l'Etat de Rio. Ainsi, avec la collaboration de ses enfants — Concessa de Lacerda, Jorg et Marcia Colaço — fut créé un véritable artisanat local dans la région.

Les tapisseries et les tapis brodés de Madeleine Colaço ornent aujourd'hui des demeures privées ou des édifices publics à Rio de Janeiro, à Brasilia, aux Etats-Unis, à Londres et à Paris. Elle a réalisé aussi, pour la Banque de São Paulo, un grand tapis peint (9 m. 50 x 4 m) où l'on retrouve ses thèmes préférés: l'architecture brésilienne, avec les maisons caractéristiques de Rio construites sous D. João VI — et l'exubérante végétation tropicale.

Le Manguier bleu



LES ARTS DECORATIFS

Suite de la page 20

L.C./Et lui-même se rasait-il sur cette table?
R.M./Je n'en serais nullement surpris.
L.C./A côté de meubles de ce genre, vous en avez d'autres plus somptueux, par exemple le meuble d'appui Louis XVI signé R.V.L.C. Comment est-il arrivé ici?
R.M./Il a été acquis sur les revenus d'une fondation léguée précisément par ce même donateur. Amédée Gonin était déjà octogénaire lors de l'inauguration du Musée. Il est mort deux ans plus tard nous laissant en 1927, non seulement ses collections, mais aussi sa fortune dont les revenus devaient servir à l'enrichissement du Musée. C'est ainsi qu'ont pu être achetés avant la dernière guerre, plusieurs meubles importants, à des prix très différents de ceux d'aujourd'hui, ce qui nous console un peu de la dépréciation qu'ont subie ces capitaux par suite des dévaluations successives de la monnaie.
L.C./Pouvez-vous citer quelques autres donations importantes?
R.M./Dans les premières années de son existence, le Musée a reçu aussi le legs Joseph Gillet comprenant une trentaine de meubles et objets d'art de très belle qualité, une collection d'armes anciennes (138 pièces) de M. Roche de la Rigodière, plusieurs très beaux meubles et objets d'art d'un grand collectionneur lyonnais, M. François Baverey, et des faïences françaises dues à la générosité de M. Charles Damiron à qui une salle entière est consacrée. Après la dernière guerre, les acquisitions du Musée ont repris à un rythme plus important encore, les deux principales ayant été le legs Victor Audras en 1953 (110 numéros), et la collection de majoliques italiennes de M. Paul Gillet.
L.C./Pourriez-vous me dire quelques mots de ce magnifique ensemble?
R.M./C'est là en effet un don princier que nous avons reçu en 1960. M. Paul Gillet nous avait d'ailleurs déjà fait antérieurement de très beaux dons, ainsi que plusieurs membres de sa famille qui a droit à une gratitude particulière de notre part car elle a été pour notre Musée la source de précieux enrichissements, mais le plus important est évidemment cette collection de faïences italiennes de la Renaissance qui ne compte pas moins de 205 pièces, toutes de première qualité (voir p. 30).
L.C./Pour présenter cet ensemble vous avez adopté un principe assez différent de celui qui vous a guidé ailleurs. Ici vous avez vraiment fait œuvre de muséographie. Les faïences sont classées méthodiquement mais la présentation reste attrayante.
R.M./Je me suis simplement efforcé là comme ailleurs de mettre les objets en harmonie avec le cadre environnant, mais étant donné la nature de cette collection, l'ambiance est forcément bien différente de celle qui règne dans les autres salles. Nous avons transformé deux petites salles et un vestibule en une galerie à l'italienne dont les 15 vitrines encastrées font corps avec l'architecture. Les murs sont en stuc et un beau pavement en marbre blanc et vert Campan a été posé sur le sol. Et à ce propos je me plais à remercier *L'Œil* car c'est dans votre Revue que j'avais remarqué la reproduction d'un tableau de Jean Massys conservé au Musée de Stockholm, où l'on voit un beau jardin italien dallé, or, c'est le dessin même de ce dallage que nous avons pu reproduire exactement dans notre galerie.
L.C./Il est vrai qu'il s'accorde parfaitement à l'ambiance créée par les majoliques... Ainsi, il arrive qu'un don vous entraîne dans des travaux importants. Vous avez d'ailleurs aussi des aménagements à faire quand il s'agit d'installer un salon XVIII[e]: il y a des plafonds à refaire, des boiseries à décaper...
R.M./Naturellement. Nous avons toujours fait des travaux assez considérables, et aussi raffinés que possible, pour essayer de mettre en valeur les collections. Ceci me paraît de bonne politique. Les donateurs sont satisfaits de voir leurs objets bien mis en valeur et cela peut inciter d'autres collectionneurs à nous faire à leur tour une donation.
L.C./Vous avez aussi, et c'est normal à Lyon, le souci d'installer par exemple des rideaux, des cantonnières, des tentures en damas ou en brocart, de refaire parfois des modèles de tissu ancien, comme c'est le cas dans un des salons du rez-de-chaussée où vous avez fait tisser des rideaux en lampas d'après un dessin de Philippe de la Salle.
R.M./Si nous essayons de reconstituer le cadre de la vie d'autrefois, il est logique de faire place aux tissus qui sont le complément indispensable de la décoration d'un salon. L'an dernier une de nos salles a été entièrement tendue de damas cramoisi, avec ses rideaux et baldaquins, formule très souvent employée jadis et qui, je dois l'avouer, produit un très bel effet.
L.C./Pour les achats, et aussi d'ailleurs pour les travaux qui sont à faire dans le Musée, avez-vous un Comité d'Administration auquel vous proposez ce que vous envisagez, ou bien agissez-vous comme bon vous semble et suivant les occasions qui se présentent?
R.M./Le Musée est placé sous la surveillance d'un Administrateur délégué assisté d'une Commission comprenant plusieurs membres de la Chambre de Commerce et aussi quelques personnalités lyonnaises choisies parmi d'anciens donateurs et collectionneurs, mais je dois reconnaître que mes suggestions ont toujours été favorablement accueillies et que la Commission s'efforce de faciliter ma tâche au maximum.
L.C./Les legs dont nous avons parlé sont-ils suffisants pour l'entretien courant et éventuellement les aménagements de moindre importance, permettant de maintenir le Musée dans son état?
R.M./Grâce à beaucoup d'ordre et de méthode, le budget permet de faire face à peu près aux dépenses courantes, mais lorsque nous avons à entreprendre des travaux sortant de l'ordinaire, il nous faut trouver les moyens d'étaler les dépenses sur plusieurs exercices, et cela pose depuis quelque temps des problèmes compliqués.
L.C./Avez-vous en ce moment d'importants travaux en projet?
R.M./Pas précisément, si ce n'est la remise en état de la façade sur la cour du Musée et quelques remaniements intérieurs. J'aimerais aussi trouver des vases, des statues pour donner un air un peu moins austère à notre cour d'entrée.
L.C./L'impression de sévérité est en tout cas effacée dès qu'on pénètre dans le Musée où on trouve au contraire un ensemble de meubles et d'objets raffinés, colorés, parfois somptueux. Parmi ces objets, quels sont ceux qui vous paraissent présenter le plus d'intérêt?
R.M./C'est poser une question bien embarrassante à un conservateur que de lui demander de citer les objets qu'il affectionne le plus. Bien sûr, certains de nos meubles sont d'une qualité très supérieure aux autres. Le Musée possède une collection de meubles signés pour la plupart de grands ébénistes parisiens, un très intéressant ensemble de sièges, une importante suite de tapisseries allant du XV[e] au XVIII[e]. Nous avons de belles pièces d'orfèvrerie française, presque toutes au poinçon de Paris; il y a aussi les faïences et porcelaines françaises et les majoliques dont nous avons parlé tout à l'heure, les bronzes d'ameublement, les pendules...
L.C./Vous avez en effet de très belles pendules. D'où viennent-elles?
R.M./A de rares exceptions près, il s'agit de legs ou de dons. J'ai pourtant acheté une fois une belle pendule-lyre, d'Époque Louis XVI, dans une vente lyonnaise où tous les autres objets étaient de qualité très ordinaire.
L.C./Vous achetez donc en vente publique, non seulement à Lyon, mais éventuellement à Paris?
R.M./Rarement, mais cela nous arrive parfois.
L.C./Et vous avez décidé de ces achats parce que c'était un objet que vous désiriez pour le Musée?
R.M./Naturellement et toujours avec l'idée de compléter nos collections en acquérant des pièces qui ne s'y trouvaient pas encore représentées.

En haut de la page: Panneau en chêne sculpté, avec traces de dorure et d'argenture. Décor en haut relief présentant un échantillonnage de pièces d'orfèvrerie civiles et religieuses de tout genre, du début de l'époque Louis XVI. Ce panneau et son pendant (également au Musée des Arts Décoratifs) sont des documents fort rares qui devaient décorer jadis une boutique d'orfèvre (dessus de portes ou enseignes?)

L.C./De quels objets s'agit-il?
R.M./C'est très variable, mais nous avons acheté par exemple l'an dernier une pendule « au rhinocéros » car nous ne possédions par encore de pendule de ce modèle, une autre fois des appliques Louis XVI par Delafosse. Mais, dans la plupart des cas, les rares objets que nous achetons, nous les trouvons, soit chez des particuliers, soit chez des marchands spécialisés — je dis bien les rares objets, car nous achetons peu, et comptons surtout sur la générosité des mécènes pour enrichir le Musée dont le seul entretien est déjà une lourde charge pour la Chambre de Commerce.
L.C./Je crois que vous avez acquis tout de même des boiseries à Lyon même?
R.M./Nous avons en effet acheté à Lyon deux ensembles de boiseries, l'un d'Epoque Louis XVI, à décor pompéien (voir page 28), l'autre d'Epoque Louis XV, avec un riche décor sculpté, qui se trouvait dans la maison d'un amateur lyonnais et qui a été démolie depuis.
L.C./Ces achats ont été faits par vous?
R.M./Oui, et je dois dire que ces boiseries se sont très bien adaptées à leur nouvel emplacement, car leurs dimensions correspondaient à la surface des salles et à la hauteur des plafonds. Elles donnent vraiment l'impression d'avoir toujours été là.
L.C./Vous avez pu aussi compléter le décor d'une pièce avec des dessus de portes de Lajoue.
R.M./J'ai eu la bonne fortune de les découvrir chez un antiquaire lyonnais au moment même où il venait de les réunir. Ce sont trois dessus de portes peints en camaïeu vert représentant des allégories: l'Histoire, l'Astronomie, la Science, dans de riches encadrements en bois sculpté. Leurs dimensions coïncidaient exactement avec celles des portes au-dessus desquelles nous les avons placés. Ce sont là de ces chances heureuses qui vous paient de bien des efforts.
L.C./On a effectivement l'impression qu'ils ont toujours été là. Mais cet accord apparemment « naturel » suppose en réalité un goût personnel exercé et en même temps beaucoup d'attention de votre part.
R.M./Beaucoup d'attention, certainement; de goût, je ne sais pas, car pour réaliser une installation dans l'esprit de l'ancien il faut simplement faire les choses selon les règles et comme elles doivent être faites, il n'y a pas deux solutions.
L.C./Vous avez adopté tout de même une formule assez souple et vivante. Est-elle appréciée par l'ensemble des visiteurs?
R.M./Je le crois volontiers. Si notre Musée n'est pas encore assez connu, il n'en compte pas moins de fidèles amis qui y viennent fréquemment, non seulement des Lyonnais, mais aussi des Parisiens et des étrangers. Nous avons même eu l'honneur de recevoir une fois la visite d'un grand collectionneur étranger, conduit par l'un de mes plus savants collègues parisiens qui souhaitait précisément lui montrer ce que pouvait être l'ambiance d'une ancienne maison française.
L.C./Le Musée possède des meubles de très grands ébénistes parisiens et aussi, entre autres, un secrétaire de Hache, qui est un ébéniste réputé originaire de Grenoble, donc voisin de Lyon. Mais vous ne vous attachez pas spécialement à réunir des œuvres d'artistes ou d'artisans lyonnais, bien que vous ayez une très belle pendule exécutée par un Lyonnais?
R.M./Nous avons en effet un beau cartel en corne verte orné de bronzes dorés dont le cadran et le mouvement sont signés Couttrez à Lyon. Mais notre Musée n'est pas du tout un Musée régional. Nous ne recherchons pas spécialement les meubles lyonnais. Nous en avons quelques-uns bien sûr, mais la plus grande partie de nos collections françaises est de provenance parisienne.
L.C./Parlons un peu de l'avenir. Quelle est la pièce que vous aimeriez acquérir maintenant? ou l'installation que vous aimeriez pouvoir réaliser? Vous m'avez dit que vous regrettiez de ne pas avoir de chambre à coucher par exemple?
R.M./En effet, dans la reconstitution d'une ancienne demeure il est dommage que nous ne puissions présenter une jolie chambre Louis XV ou Louis XVI, avec un lit « à la polonaise » et tous les accessoires qui doivent l'accompagner, mais nous ne désespérons pas de parvenir un jour à en installer une. Nous sommes aussi beaucoup plus riches en meubles d'Epoque Régence et Louis XV qu'en meubles Louis XVI. C'est ainsi que dans la salle où nous avons remonté les boiseries à décor pompéien, les sièges sont Louis XV, alors que de beaux fauteuils de la fin du XVIII[e] feraient bien mieux notre affaire.
L.C./Vous avez pour le moment dans cette pièce un joli bureau Louis XVI et une commode transition signée Oeben. Ce n'est tout de même pas mal. Pour le reste, il faut attendre l'occasion, le coup de chance, qui se produit de temps à autre... Je pense à la console de Topino que vous avez pu réunir à son pendant...
R.M./Oui, dans ce dernier cas nous avons vraiment eu une chance inespérée. En 1953 le legs Victor Audras avait fait entrer au Musée un bel ensemble d'objets d'art et d'ameublements du XVIII[e] qui nous ont permis d'aménager quatre nouvelles salles. Parmi ces meubles, l'un de ceux dont le donateur était le plus fier était précisément une console de Ch. Topino en ancien laque du Coromandel avec un riche décor de bronzes. Quelques années plus tard, une de mes amies qui visitait le Musée, me dit en la voyant que sa belle famille en possédait le pendant. Grâce à l'esprit de compréhension de la propriétaire, je fus assez heureux pour acheter la seconde console qui est maintenant exposée vis-à-vis de sa sœur. Ainsi se trouve de nouveau rassemblée une paire de meubles qui n'aurait jamais dû être séparée (voir page 26).
L.C./Une autre pièce curieuse et rare, présentée justement dans la même salle que les consoles de Topino, c'est l'Athénienne, très proche, si je ne me trompe, du modèle de Eberts, l'inventeur de ce meuble?
R.M./Oui, c'est l'un de ces meubles dans le goût de l'Antique qui ont vu le jour au début de l'Epoque Louis XVI, en 1773 exactement; celui-ci servait de brûle-parfums, mais ils allaient généralement par paire, et nous n'en avons qu'un! (Voir page 22.)
L.C./C'est déjà un bon début puisque vous avez la spécialité d'associer les paires... — Nous ne pouvons pas parler de tous les meubles du Musée, mais ce qu'il faut souligner, c'est la manière dont l'ensemble des collections est mis en valeur.
R.M./Je ne peux qu'être flatté de la bonne opinion que vous avez de notre Musée. Certes nous nous efforçons de le rendre le plus attrayant possible, mais il y a toujours des progrès à faire et pour moi, qui y passe le plus clair de mon temps, je finis par n'en plus voir que les défauts, ce qui est la meilleure façon, je crois, d'aviver mon désir de les effacer.
L.C./Mais n'est-ce pas un sentiment très stimulant? En fait, la visite du Musée montre que vous y avez énormément travaillé. Si l'on songe simplement aux enrichissements survenus depuis 20 ans, enrichissements qu'il a fallu intégrer, mettre en valeur...
R.M./Oui, nous avons pas mal travaillé pendant ces vingt dernières années dans les trois domaines de la muséographie: enrichissement, présentation, conservation. La conservation est d'une importance primordiale à mon avis et nous nous donnons beaucoup de mal pour que nos objets soient toujours en parfait état, les tapisseries bien propres, les marqueteries impeccables, pour que l'or des bronzes ait tout son éclat...
L.C./Pour que les pendules marchent...
R.M./Oui, la plupart d'entre elles marchent en effet, et souvent avec une grande précision...
L.C./Et que l'argenterie soit astiquée, cela se voit aussi.
R.M./Tant mieux si nos efforts ne passent pas inaperçus, mais je pense souvent à ce que m'avait dit un jour mon collègue, M. Maurichcau Baupré quand il était à Versailles: « Si un conservateur fait du bon travail, les gens doivent avoir l'impression qu'il n'a rien fait », voulant dire par cette boutade que, si importants qu'aient été les travaux et transformations que nous avons dû faire, ils doivent sembler si naturels qu'ils en deviennent invisibles.
L.C./Est-ce que je peux vous dire qu'on a parfaitement l'impression que vous n'avez rien fait?
R.M./Eh bien vous m'en voyez ravi.

TABLEAUX FRANÇAIS

Suite de la page 3

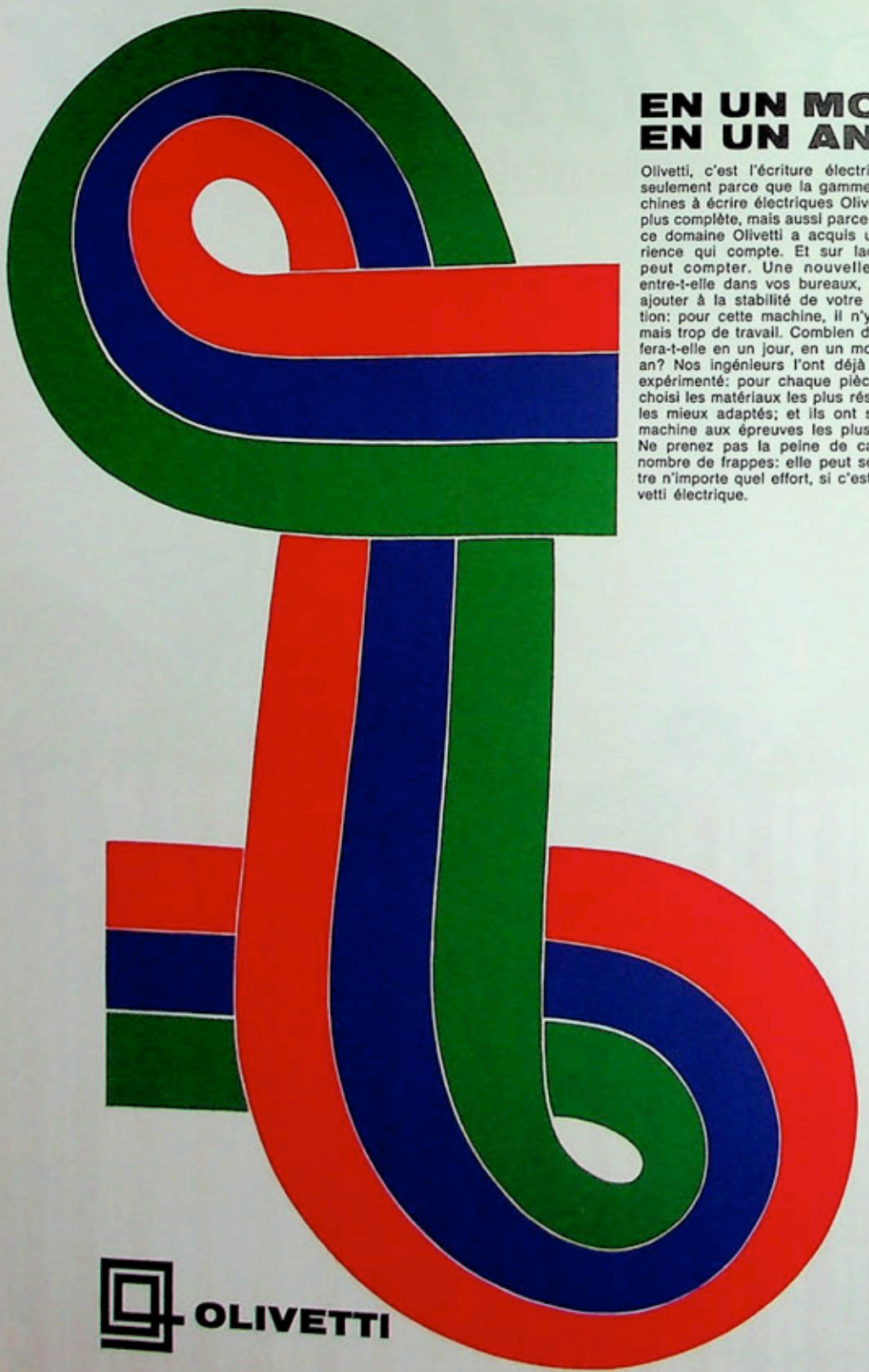
Si la vertu de pérennité qui s'attachait à ces fondations s'est trouvée singulièrement amoindrie dans ses effets par le malheur des temps, elles n'en ont pas moins très largement favorisé, pendant une période plus ou moins longue, la politique d'achats menée par les conservateurs successifs, parfois très efficacement soutenus par la Commission consultative du Musée; il y a eu, à la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècle, une époque heureuse, où le Musée a pu bénéficier, grâce aux revenus de ces fondations et à la contribution — qui était alors importante — du budget municipal, de ressources certainement supérieures à celles de la plupart des musées de province. Elles ont été utilisées en général avec perspicacité, parfois même, il faut le dire, de la manière la plus intelligente et la plus ouverte, et les collections de peinture française en ont largement profité; on ne sait pas assez, en particulier, que les maîtres de l'impressionnisme sont entrés au Musée de Lyon à une époque où l'Etat manifestait encore des réticences à les accueillir dans ses collections; l'honneur principal de cette initiative revient au Dr Raymond Tripier, qui présidait alors la Commission du Musée et qui était lié avec quelques-uns des grands artistes de son temps: c'est ainsi que la séduisante *Jeune fille en blanc* de Manet a été acquise en 1902, de même que deux paysages importants de Monet, *Etretat* et *Printemps*; les deux Sisley, dont la *Seine à Saint-Cloud* — un des chefs-d'œuvre de l'artiste — sont venus s'ajouter aux collections en 1902 et en 1903 et la *Guitariste* de Renoir est entrée dès 1901; enfin, le *Nave nave mahana* de Gauguin, qui n'a son pareil dans aucun musée français, a été acquis « de haute lutte » — la Commission du Musée, partagée, ne prit sa décision qu'à une voix de majorité — en 1913. Cet élan vers la peinture moderne, un moment ralenti après la Guerre de 14, s'est cependant maintenu et le Musée a pu continuer, dans des conditions parfois difficiles, à s'enrichir d'œuvres importantes de la peinture du XX[e] siècle, essayant d'accorder ses achats avec les dons qui lui venaient d'horizons divers.
Ainsi, la formation des collections du Musée de Lyon — et particulièrement celles de peinture française — a-t-elle été le fait d'un effort constant des Lyonnais responsables de leurs destinées: à travers la continuité des générations s'est affirmée la volonté de réunir des œuvres exemplaires, pour les offrir à la délectation des amateurs, à la contemplation des artistes et à l'étude des historiens. Bel exemple donné par une ville demeurée toujours consciente, depuis son lointain passé, de la place éminente qu'elle occupe dans la vie du pays!

Bemberg*

ameublement

BEMBERG s.p.a. MILANO

*marque enregistrée propriété Bemberg s.p.a.

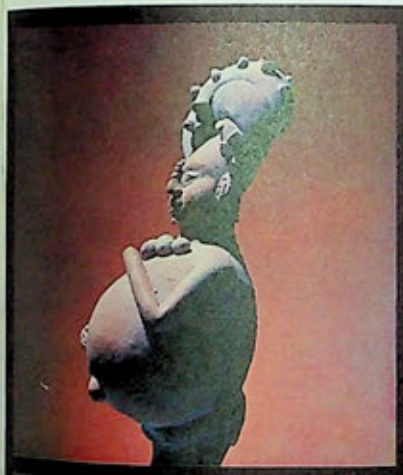


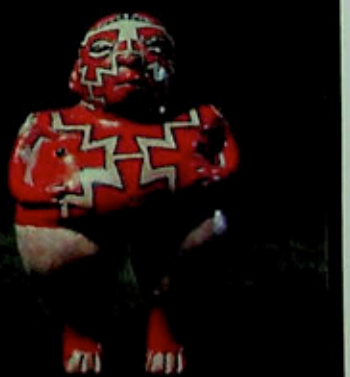
EN UN MOIS, EN UN AN

Olivetti, c'est l'écriture électrique. Pas seulement parce que la gamme des machines à écrire électriques Olivetti est la plus complète, mais aussi parce que dans ce domaine Olivetti a acquis une expérience qui compte. Et sur laquelle on peut compter. Une nouvelle Olivetti entre-t-elle dans vos bureaux, elle vient ajouter à la stabilité de votre organisation: pour cette machine, il n'y aura jamais trop de travail. Combien de frappes fera-t-elle en un jour, en un mois, en un an? Nos ingénieurs l'ont déjà prévu et expérimenté: pour chaque pièce, ils ont choisi les matériaux les plus résistants et les mieux adaptés; et ils ont soumis la machine aux épreuves les plus sévères. Ne prenez pas la peine de calculer le nombre de frappes: elle peut se permettre n'importe quel effort, si c'est une Olivetti électrique.

OLIVETTI

L'OEIL





GUCCI
D'ITALIE
FLORENCE
ROME
MILAN
MONTECATINI
LONDRES
PARIS
NEW YORK
PALM BEACH

Emilio Pucci

a créé pour v[illegible]on premier parfum :

VIVARA

un soupçon de Vivara... et c'est toujours l'été

Vivara,
le nouveau parfum d'Emilio Pucci

Emilio Pucci

EMILIO PUCCI PARIS : 37, RUE JEAN-GOUJON
4, RUE DE CASTIGLIONE
EMILIO PUCCI ROME : VIA CAMPANIA 59
EMILIO PUCCI FLORENCE : VIA PUCCI 6
EMILIO PUCCI CAPRI : CANZONE DEL MARE

EMILIO PUCCI PORTOFINO : PORTO
EMILIO PUCCI ISCHIA : GRAND HOTEL PUNTA MOLINO
EMILIO PUCCI MILAN : VIA CERVA 42
EMILIO PUCCI VENISE : LUNGOMARE MARCONE 37

Plages, forêts vierges, déserts, montagnes et volcans; hauts lieux précolombiens et splendeurs baroques; charme des traditions populaires et audace du modernisme; tel est le Mexique d'aujourd'hui: un dépaysement total

MEXIQUE

Un dépaysement total

par Henri Stierlin

La Chichen Itza maya avec, au centre, la « Maison des Nonnes » et, à droite, « l'Eglise ». Les deux constructions, par leur style surchargé, formé de nombreux masques de Chac, dieu de la pluie, caractérisent la dernière période de splendeur des Mayas, VIII^e^-IX^e^ siècles.

Partir à la découverte du Mexique suppose un choix rigoureux; car la richesse de ce pays en sites de vacances, en œuvres d'art, en buts d'excursion, en vestiges précolombiens, en trésors du baroque colonial, en architecture contemporaine et en peinture moderne, ou, plus simplement, en folklore, dépasse toute imagination. Vaste comme trois fois et demie la France, avec en son centre une capitale de sept millions d'habitants, dotée d'un prodigieux dynamisme, le Mexique comporte, outre ses ressources culturelles, une variété géographique extraordinaire. C'est pourquoi il peut être considéré comme le pays touristique par excellence.

De plus, le pays recèle l'essence même des cultures du continent américain; car, ne l'oublions pas, le Mexique est le berceau des civilisations du Nouveau Monde, de même qu'il sera la première terre à connaître les apports de l'Occident. Avec ses 11 000 sites archéologiques reconnus à ce jour, il offre un choix inégalable d'antiquités. Les principaux centres précolombiens ont été l'objet de fouilles et de restaurations et présentent au visiteur des monuments remarquablement préservés.

Après la Conquête par Cortés, le Mexique a connu une prodigieuse expansion. On y constate l'éclosion de milliers d'édifices religieux et administratifs de style renaissance ou baroque, dont on chercherait en vain ailleurs l'équivalent. Ainsi donc, face à l'exceptionnelle richesse que présente au visiteur un pays comme le Mexique, il est indispensable d'opérer un tri sévère, si l'on veut ne pas se perdre dans le détail et manquer l'essentiel. Le but de ces lignes n'est que de souligner les aspects fondamentaux auxquels pourra s'attacher le voyageur qui passe quelques semaines au Mexique.

Mexico et ses environs

A moins d'arriver des Etats-Unis par la route, on atteint généralement le Mexique par avion. D'emblée Mexico frappe le visiteur par l'ampleur de sa conception urbaine: des quartiers entiers ont été conçus selon un plan unitaire et largement dimensionné. Et sitôt que l'on accède au centre de cette métropole qui s'est étalée dans la vaste plaine qu'occupait autrefois le lac de Texcoco, on trouve l'organisation en damier des cités coloniales espagnoles, au cœur de laquelle la Grand-Place ouvre son espace libre, bordé du Palais National, de la Cathédrale et de l'Hôtel de Ville. Ces trois joyaux de l'architecture coloniale situent, dès le premier contact, la qualité des réalisations propres à la Nouvelle Espagne.

Tlaltelolco: pyramides et gratte-ciel

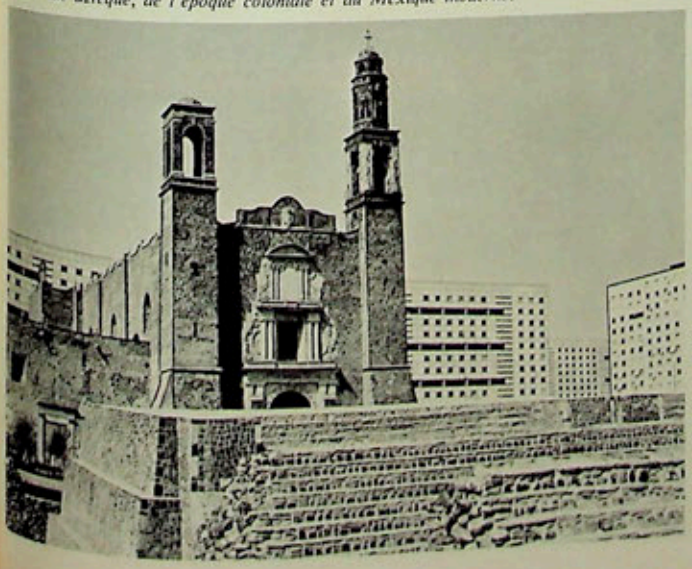
D'ailleurs si l'échelle de ce vieux Mexico est caractérisée par un sens naturel de la grandeur — émanant comme par mimétisme des dimensions du pays lui-même, cette qualité, loin de se perdre, n'a fait que s'exalter depuis l'Indépendance. Et les réalisations modernes, telles que le quartier de Nonoalco-Tlaltelolco, voisin du centre, où a été édifié tout un ensemble pour 75 000 personnes, entouré de zones vertes pour piétons, d'installations sportives et de super-marchés, montrent que l'esprit mexicain possède à un haut degré le sens de l'urbanisme. Cette générosité est l'apanage des meilleurs créateurs qui, par là même, sont reliés à leurs ancêtres de l'époque précolombienne, où, comme nous pourrons le voir plus loin, ce caractère connut un épanouissement admirable.

D'ailleurs, ces sources du passé indien, Tlaltelolco en offre un bel exemple, puisque, à la suite des travaux entrepris pour la construction de ce quartier urbain, l'architecte vit ses bulldozers buter en de nombreux endroits sur des vestiges aztèques. Il décida donc de faire appel aux archéologues et modifia entièrement son plan directeur pour tenir compte des découvertes d'un grand intérêt qui étaient faites. Car c'est tout un complexe culturel qui était progressivement mis au jour autour de la magnifique église baroque de Santiago Tlaltelolco, elle-même édifiée sur les ruines de la grande pyramide aztèque, dont les chroniqueurs rapportent qu'elle égalait en importance le « Templo Mayor » de Tenochtitlan, la grande cité aztèque que découvrit Cortés.

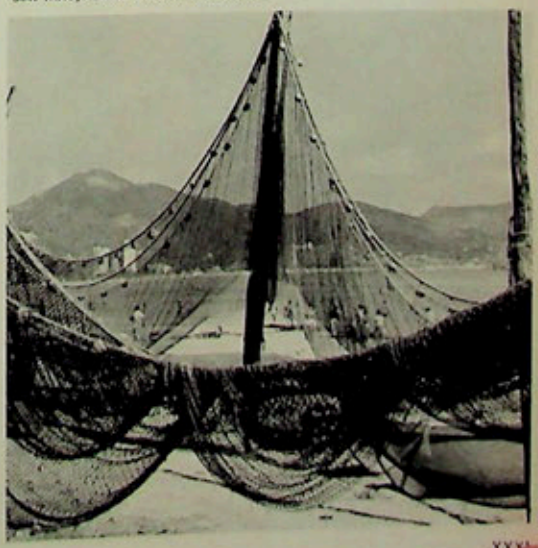
Le Musée National d'Anthropologie

De grandes artères rectilignes traversent la capitale et ses parcs. Ainsi les jardins de Chapultepec, qui entouraient la résidence de Maximilien, sont aujourd'hui l'écrin de verdure au sein duquel s'élève le plus fabuleux musée qu'il soit possible d'imaginer: le Musée National d'Anthropologie, œuvre de Pedro Ramirez Vazquez, et que dirige l'archéologue Ignacio Bernal. Cette récente création du gouvernement mexicain se caractérise par l'ampleur de sa conception: 320 mètres de façade, un plan en quadrilatère entourant un immense patio. Cette cour intérieure est elle-même ombragée par un « champignon » de béton, dont le parasol ne mesure pas moins de 4000 mètres carrés de

La Place des Trois Cultures à Mexico: confrontation du monde aztèque, de l'époque coloniale et du Mexique moderne.



Paradis du Pacifique, Acapulco avec sa baie, ses plages, son luxe, est mondialement réputé



surface, et ne repose que sur un seul pilier. Dans les salles remarquablement aménagées et éclairées avec art, on découvrira les huit ou dix grandes civilisations qui virent le jour dans le monde précolombien: Olmèques, Teotihuacans, Zapotèques, Mixtèques, Totonaques, Toltèques, Mayas et Aztèques, sans compter les Chichimèques, les gens de Colima et de Nayarit, ni les Tarasques et les Huaxtèques... Mais en même temps que ce passé trois fois millénaire du Mexique, c'est également toute la culture indienne actuelle que met en évidence le Musée d'Anthropologie, puisque, à l'étage, on trouve une riche collection ethnographique dont la présentation permet de comprendre les relations directes existant avec les données archéologiques.

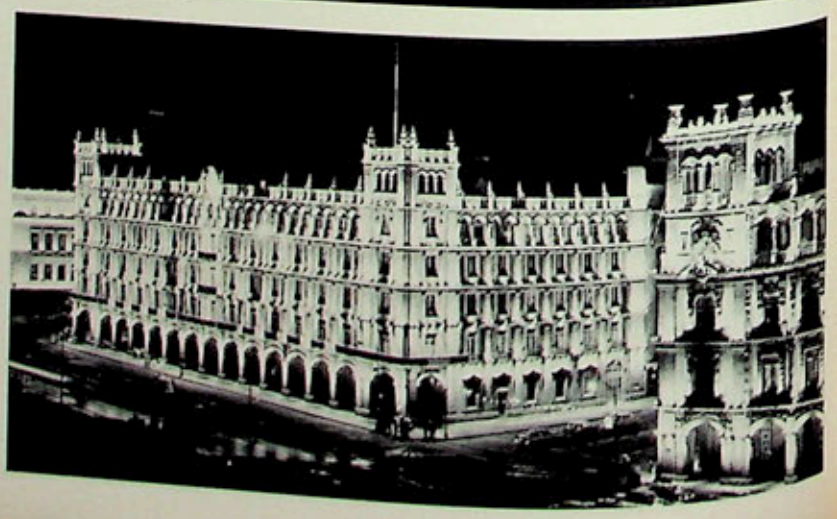
Beaux-arts et arts populaires

Non loin du Musée d'Anthropologie, le même architecte a édifié un Musée d'art moderne, où les peintres les plus marquants de l'école mexicaine — tels que Rivera, Tamayo, Orozco, Siqueiros, etc. — sont présents. Leur forte personnalité achève de donner au visiteur la certitude qu'il existe au Mexique un caractère national très nettement affirmé, et dont la vigueur éclatante s'exprime aussi bien dans les créations urbaines que sont la Cité Universitaire ou le Centre hospitalier du Seguro Social, que dans les fresques à caractère révolutionnaire de Siqueiros, ou dans les chansons populaires dédiées à Pancho Villa et à Zapata. Cette fougue ardente que manifeste le Mexicain, on en trouvera le témoignage dans mille et une traditions folkloriques: les Charros et leurs exhibitions à cheval dont les règles qui s'apparentent à celles du rodeo soulignent les vertus viriles des cavaliers, la vogue extraordinaire dont s'entourent les courses de taureaux, dans les gigantesques arènes de Mexico, où un public passionné assiste aux passes follement téméraires du torero; la joie trépignante des danseurs qu'entraînent les Mariachis, avec leurs trompettes et leurs guitares endiablées ou nostalgiques.
De ce Mexique populaire, le visiteur se fera une image bariolée en allant un dimanche à Xochimilco, où les jardins flottants sont un vestige vivant de la Venise du Nouveau Monde que découvrirent les Conquistadores en arrivant à Tenochtitlan.

Les monuments précolombiens des environs de la capitale

Si l'on désire remonter aux sources précolombiennes, il n'est que de se rendre dans la banlieue de Mexico, où des pyramides telles que celle de Tenayuca, avec sa ceinture de serpents protecteurs, et celle de Santa Cecilia, récemment restaurée

La Cathédrale de Mexico, située sur le Zocalo, a été construite dans l'enceinte où s'était élevé le Grand Temple des Aztèques.
C'est le plus important monument d'architecture religieuse d'Amérique. Commencée en 1573 et terminée au siècle dernier, elle représente 300 ans d'architecture.



L'Hôtel de Ville de Mexico, de style colonial, est également situé sur le Zocalo.

Le Mexique possède un ensemble de stades et d'installations sportives unique au monde: avec le Stade Aztèque, capable de recevoir 105 000 personnes, le Stade de la Cité Universitaire, construit pour 100 000 spectateurs, et les 58 autres terrains de football que possède la capitale, le Mexique peut affronter sans crainte l'échéance des Jeux Olympiques.

jusqu'à la toiture, permettent de se faire une idée très précise des fameux « teocalli » que virent les compagnons de Cortés dans la capitale aztèque. Et pour remonter plus loin encore dans le temps, on visitera, tout près de la Cité Universitaire — dont l'implantation dans un magnifique parc boisé représente un exemple de clairvoyance — un site archéologique très révélateur: celui de Cuicuilco. Il s'agit de la première pyramide mexicaine édifiée en dur (V^e^ ou VI^e^ siècle avant J.-C.). Environ trois siècles avant notre ère, elle fut en partie recouverte par l'éruption du Xitlé, dont le champ de lave basaltique a préservé les vestiges de la première cité des Hauts Plateaux. La pyramide, formée de structures tronconiques superposées, dépasse 100 mètres de diamètre pour une hauteur de 18 mètres. C'est donc une réalisation considérable.

Teotihuacan la « Cité des dieux »

Mais la grande capitale précolombienne de cette Meseta Central qu'entoure une véritable ceinture de volcans éteints — les sommets du Popocatepetl et de l'Ixtaccihuatl dépassent largement 5000 mètres et sont recouverts de neiges éternelles! — c'est incontestablement Teotihuacan. Cette cité sise à quelque 50 km au nord de Mexico présente le plus extraordinaire et grandiose ensemble de monuments du Mexique ancien. Avec les deux grandes pyramides de la Lune et du Soleil, dont le volume

égale celui des sépultures pharaoniques de Chéphren et Chéops à Gizèh, Teotihuacan prouve que, dès le début de notre ère, le monde précolombien avait connu un stade évolué de civilisation. La conception de son urbanisme rigoureusement structuré le long d'un grand axe formé par l'Allée des Morts — qui s'étend sur plus de 2 km — est en harmonie avec les colossales constructions bordant cette voie sacrée: la Pyramide du Soleil, avec ses 225 mètres de côté et ses degrés que franchissent de monumentaux escaliers menant à un sanctuaire qui devait jadis couronner la plate-forme sommitale à 63 mètres de hauteur, totalise quelque 2,5 millions de tonnes de matériaux. Or chez les Indiens précolombiens qui ne connaissaient pas la roue, tous les transports se faisaient à dos d'homme.

Cet ensemble cultuel a été récemment l'objet de campagnes de fouilles et de restauration qui ont permis de rendre leur apparence originelle aux sanctuaires de la Place de la Lune, et surtout de reconstituer un très beau palais à patio qui servait de demeure aux prêtres. Ce palais dit de Quetzalpapalotl nous aide à comprendre quelle vie fastueuse menaient les hauts dignitaires de la hiérarchie de Teotihuacan.

Le site dont les édifices fouillés occupent plus de 6 km carrés présente encore d'innombrables chefs-d'œuvre architecturaux: ainsi la Citadelle, avec ses jeux d'escaliers et de plates-formes aux lignes austères et dépouillées, d'une monumentalité bouleversante, et qui recèle en son centre le Temple de Quetzalcoatl, le Serpent à Plumes. Enfin, le petit Musée qui vient d'être constitué à Teotihuacan à l'aide des très belles fresques récemment découvertes et restaurées, présente l'un des plus riches ensembles de peintures précolombiennes qui soient au monde.

Tula et ses atlantes

A une centaine de kilomètres au nord de Mexico, on visitera également Tula, la capitale des Toltèques. Tula fut construite aux environs du IX^e^ siècle de notre ère par des envahisseurs nordiques dont les premières bandes avaient aupara-

Disque de Chinkultic (Civilisation Maya. Musée National d'Anthropologie). Au centre, un joueur de pelote, autour, des inscriptions hiéroglyphiques. Dans l'ancien Mexique, le jeu de pelote symbolisait la lutte du jour et de la nuit. Le capitaine de l'équipe perdante était sacrifié aux dieux.

Ci-dessus, à gauche: La « charreada », sorte de rodéo, où des cavaliers d'élite aux costumes richement brodés doivent, entre autres prouesses spectaculaires et périlleuses, capturer au lasso de jeunes chevaux sauvages.

Teotihuacan, la « Cité des dieux ». La noblesse et la beauté de ses monuments et de ses places éveillent l'admiration et le respect. La Pyramide de la Lune, à l'extrémité de l'Allée des Morts, est probablement la plus ancienne du site.

vant anéanti Teotihuacan, la « Cité des dieux ». Les imposants atlantes de basalte qui supportaient jadis la toiture du sanctuaire supérieur de la pyramide dédiée à l'Etoile du Matin témoignent d'un sens plastique sobre, mais efficace. Les Toltèques, guerriers et bâtisseurs, introduisirent dans le Mexique ancien une religion sanguinaire.

Cités coloniales

A 120 km au sud-est de la capitale, on trouve la très belle ville coloniale de Puebla, avec ses innombrables églises — sa cathédrale, le Temple de la Compagnie, la Chapelle du Rosaire, Santo Domingo et son couvent, l'ancien cloître de Sainte Monique, etc. On n'omettra pas non plus l'église de la Vierge d'Ocotlan à Tlaxcala, que caractérise l'admirable façade baroque aux sculptures churrigueresques blanches enserrées entre deux tours revêtues de carreaux de faïence rouge.
Et si les créations très originales du baroque colonial mexicain ont agi sur une sensibilité occidentale qui a parfois quelque peine à accepter cet art aux efflorescences pourtant comparables aux meilleures réussites du baroque d'Europe centrale, il ne faudra pas manquer de visiter à Tepotzotlan l'église des jésuites de San Martin, ainsi que le musée d'art colonial, ouvert tout récemment, dans une présentation d'un goût parfait.
En poursuivant cette quête des monuments baroques, on prendra l'autoroute Mexico-Acapulco qui traverse à plus de 3000 mètres de très belles forêts de conifères, pour atteindre la délicieuse cité de villégiature de Cuernavaca, et surtout Taxco, vieille cité coloniale intacte, avec sa cathédrale churrigueresque à coupole polychrome et à façade supportant deux tours de grès rose admirablement sculpté. C'est là le centre de l'artisanat de l'argent, justement célèbre pour les élégantes productions d'un art populaire demeuré vivace.

D'Acapulco à Mazatlan: les sports nautiques

Poursuivant par l'autoroute, on atteint l'Océan Pacifique et son centre balnéaire le plus fameux: Acapulco, dont les installations touristiques défient l'imagination, tant sont extraordinaires le luxe et le confort de ses établissements hôteliers sis dans un cadre unique au monde. Les falaises abruptes dont les roches rouges plongent dans les eaux font de cette côte un paradis pour les amateurs de pêche sous-marine. En outre, on pratique en haute mer la pêche à l'espadon. Mais les autres sports estivaux sont également à l'honneur à Acapulco, station qui offre toutes les distractions que peut souhaiter le touriste le plus blasé.
En remontant vers le nord, la côte du Pacifique comporte d'ailleurs d'autres centres de villégiature: ainsi Puerto Vallarta, récemment mis à la mode, à l'instar de quelque Saint-Tropez, où l'agglomération typique de pêcheurs a attiré tout d'abord des vedettes américaines, ou Mazatlan, à l'entrée du Golfe de Californie. Pêcheurs et chasseurs y trouveront un gibier abondant et peu banal allant des oiseaux aux daims et des poissons aux coyotes.

L'Etat d'Oaxaca: Zapotèques et Mixtèques

De la capitale, pour joindre la charmante cité d'Oaxaca, on recourt aux lignes aériennes internes

qui, en moins d'une heure, permettent de changer totalement de cadre. En effet, l'Etat d'Oaxaca, à quelque 500 km au sud de Mexico, est sis de l'autre côté de la barrière de volcans dont on survole les sommets qui brillent sous le soleil, dans leur majesté neigeuse. La région très montagneuse qui entoure Oaxaca (1600 m) se caractérise par un climat exceptionnellement doux et égal.

On ne manquera pas de visiter avec attention le Musée d'Oaxaca qui contient la plupart des trésors mixtèques découverts dans les tombes de Monte Alban par Alfonso Caso, le père de l'archéologie mexicaine. La salle consacrée aux pièces d'orfèvrerie mises au jour dans la Tombe nº 7 révèle un art raffiné et une technique du métal qui font de ces œuvres la plus spectaculaire trouvaille de bijoux qu'ait livrée l'Amérique Moyenne. Les belles collections d'urnes funéraires zapotèques témoignent de l'infinie diversité du panthéon que révéraient les habitants de Monte Alban.

Monte Alban: citadelle sacrée

Car la grande capitale des Zapotèques est précisément cette cité sacrée nommée par les Espagnols Monte Alban, la Montagne Blanche. La très haute colline dominant Oaxaca et au sommet de laquelle conduit une route en lacets qui gravit la forte déclivité de 400 m séparant la plaine fertile du site aride était entièrement occupée par un ensemble de pyramides, de plates-formes, d'esplanades et de palais édifiés au cours des siècles. En effet, les premiers vestiges d'édifices de Monte Alban remontent à une période contemporaine des grandes réalisations de Teotihuacan, mais le dernier état s'étend jusqu'au VIII[e] siècle de notre ère.

Les pyramides et les temples qui couronnent Monte Alban relèvent d'un style totalement original, bien que, par l'ampleur majestueuse des ensembles, ils s'apparentent à la « Cité des dieux ». On soulignera la présence d'un magnifique jeu de pelote dont le plan en H très aplati est caractéristique de la région zapotèque. Le sport sacré que pratiquaient presque tous les peuples précolombiens dans ces aires de jeu était en relation symbolique avec la course du soleil. Une balle en caoutchouc que se disputaient les deux équipes de joueurs était propulsée à l'aide des hanches et du corps, à l'exclusion des pieds et des mains. Monte Alban, qui semble avoir été l'un des plus anciens foyers de culture de l'Amérique Moyenne, présente également des exemples fort intéressants d'inscriptions hiéroglyphiques — non encore déchiffrées — qui sont souvent en relation avec d'étranges personnages sculptés sur de grandes dalles de pierre au moyen de lignes sinueuses et arrondies. Ces bas-reliefs nommés par leurs découvreurs les « danzantes » en raison des curieux mouvements auxquels semblent s'adonner les personnages, s'apparentent d'ailleurs aux motifs décoratifs que nous retrouverons chez les Olmèques.

Outre les édifices à l'air libre, il faut mentionner encore une grande quantité de tombes mises au jour par les archéologues durant les diverses campagnes de fouilles menées à Monte Alban. On ne compte pas moins de 174 sépultures fouillées, et la plus belle — ou tout au moins la plus riche de toutes — est la Tombe nº 7, où Alfonso Caso découvrit le trésor d'orfèvrerie mixtèque au Musée d'Oaxaca.

Mitla: le palais des Colonnes

Cela nous amène à évoquer une civilisation nouvelle qui dès le X[e] siècle a supplanté les Zapotèques de Monte Alban: les Mixtèques de Mitla.

Les palais blancs de Mitla se situent à moins de 50 km d'Oaxaca. Par leurs horizontales largement étalées et leur décor fait de mosaïques de pierre à motifs géométriques en relief qui présentent des grecques, des losanges, des méandres, ces édifices possèdent un caractère très moderne. La beauté des bâtiments, comme la perfection de la technique décorative et la rigueur des plans montrent que l'architecture avait atteint, quelques siècles avant l'arrivée des premiers Espagnols, une qualité et une maîtrise exceptionnelles.

Yagul

Au retour, on ne manquera pas de s'arrêter sur le site de Yagul où viennent d'avoir lieu des travaux de fouilles et de restauration d'un grand intérêt. Parmi les découvertes importantes, un magnifique jeu de pelote, quelques tombes dans le style mixtèque et des vestiges de palais à patios. Mais c'est surtout l'étonnant paysage et la végétation tropicale de Yagul qui valent à ce site son charme prenant.

Le monde des Olmèques et des Mayas

Pour atteindre le pays où s'élèvent les plus purs chefs-d'œuvre du monde précolombien, le Yucatan, qui abrite les principaux vestiges de la civilisation maya, on empruntera de préférence l'avion.

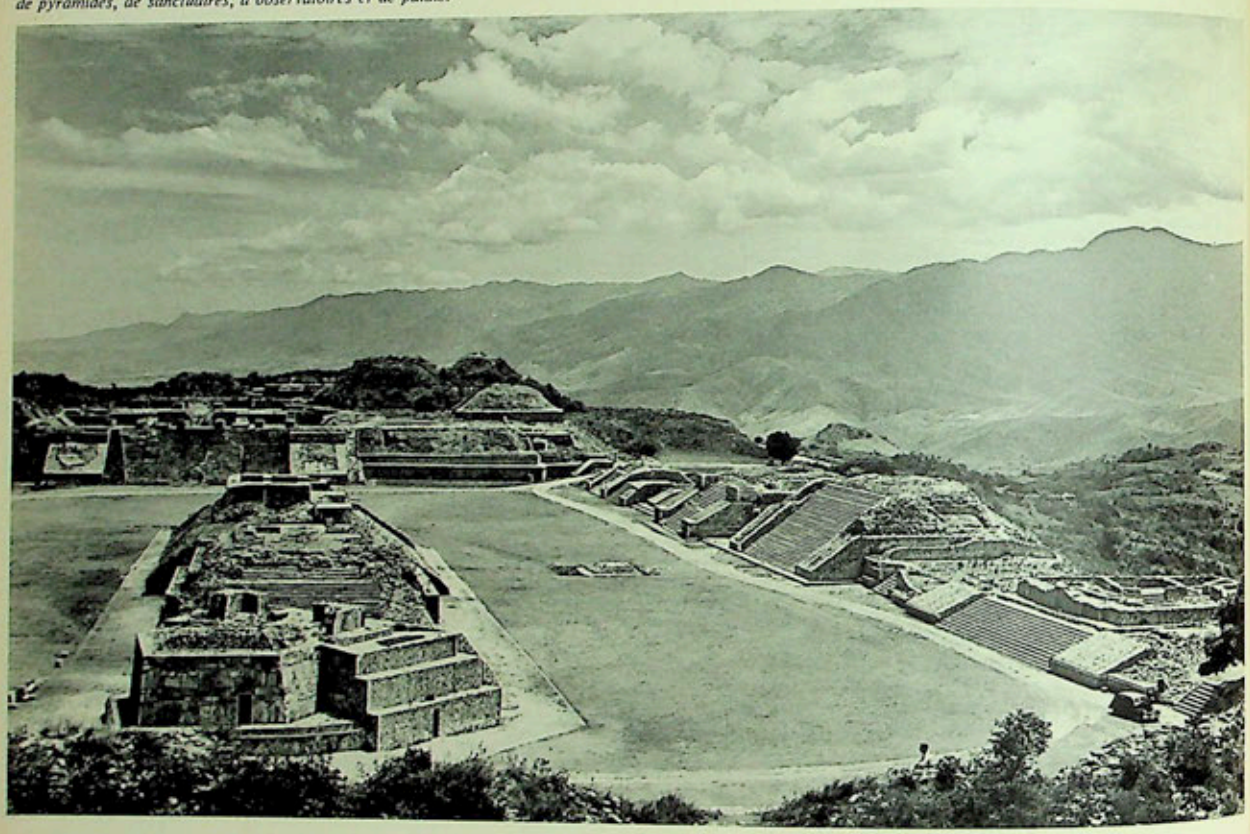
Les musées de Villahermosa

Mais en cours de route, on pourra faire escale à Villahermosa, dans le Tabasco, où ce sera le premier contact avec les Terres Basses du Golfe et plus particulièrement avec les civilisations qui virent le jour dans les forêts vierges tropicales du Mexique. A Villahermosa même, le Musée de la Venta qui présente en plein air les colossales sculptures des Olmèques permet d'évoquer les origines des grandes cultures précolombiennes. En effet, ces mystérieux habitants des lagunes marécageuses de la Venta sont les premiers à avoir

Construite au milieu du XVIII[e] siècle, l'église de Santa Prisca à Taxco est l'un des chefs-d'œuvre du style churrigueresque, tant par la riche ornementation de ses tours et de sa coupole que par les sculptures dorées qui couvrent chœur et autels.

Un des Atlantes de pierre surmontant la Pyramide de Tula. Ces statues colossales supportaient la toiture du sanctuaire toltèque.

Dominant Oaxaca de sa formidable masse, Monte Alban se dresse 400 m. au-dessus de la ville. On y parvient par une belle route en lacets qui débouche subitement sur la grande place de l'acropole religieuse longue de 300 mètres et large de 250. Au sommet de la montagne, que les prêtres ont patiemment arasée, un urbanisme à l'échelle cosmique érige ses alignements de pyramides, de sanctuaires, d'observatoires et de palais.



édifié de grands monuments. Ces édifices de terre battue remontent à près de neuf siècles avant notre ère. La datation obtenue par le Carbone 14 révèle une culture beaucoup plus ancienne qu'on n'osait le supposer auparavant.

Mais l'attrait principal des découvertes de la Venta consiste en une série de magnifiques sculptures monolithiques, et en particulier dans les fameuses têtes colossales dont certaines dépassent 20 tonnes. Les œuvres que l'on admire tant au Musée de la Venta qu'au musée de Tabasco (l'un et l'autre à Villahermosa) représentent le sommet de la plastique du Nouveau Monde.

Palenque et sa crypte

De Villahermosa, un petit avion permettra de se rendre à Palenque, la grande cité maya de la forêt vierge. Déjà découvert au XVII[e] siècle, le site de Palenque a énormément souffert des ravages causés par la végétation exubérante. Il n'en reste pas moins que les monuments qui s'y dressent comptent parmi les plus révélateurs de la haute civilisation des Mayas. Le site a d'ailleurs été l'objet d'une découverte spectaculaire en 1952, lorsque l'archéologue mexicain Alberto Ruz mit au jour, dans la plus grande pyramide — celle dite des Inscriptions — une crypte à laquelle permettait d'accéder un escalier voûté descendant du sanctuaire supérieur jusque dans les entrailles de l'édifice. La chambre sépulcrale inviolée recelait une tombe monumentale couverte d'une dalle de pierre de 20 tonnes, finement sculptée, sous laquelle reposaient les restes d'un grand prêtre. Les bijoux et le masque de jade qui entouraient ce seigneur maya ont été transportés au Musée de Mexico. Quant aux autres édifices, et en particulier le Grand Palais, avec sa tour à trois étages et ses longues galeries entourant des patios, le Temple du Soleil et les diverses pyramides qui parsèment le site, ils sont les témoins d'une culture totalement originale. Le Musée de Palenque, bien que petit, présente d'ailleurs plusieurs des pièces les plus précieuses découvertes au cours de campagnes de fouilles: textes en caractères hiéroglyphiques sculptés dans le stuc ou la pierre, têtes faisant songer à des portraits hautement humanisés des sacerdotes de la ville, scènes en bas-reliefs, etc.

Palenque, dans les cris des perroquets de la jungle et la moiteur de la sylve, c'est le témoin d'une lutte héroïque entre l'homme et la végétation. Du IV[e] au VIII[e] siècle, des Mayas y ont développé leur culture pacifique et harmonieuse. Comment sont-ils parvenus à ce haut degré de connaissances qui fut le leur dans un milieu aussi hostile que la forêt du Chiapas?

En débarquant à Mérida, on découvre un pays absolument plat, qui s'allonge dans la mer comme un vaste promontoire s'avançant vers Cuba. Le Yucatan est bordé à l'est par le Golfe du Mexique et à l'ouest, par la Mer des Caraïbes. Le plan en damiers de sa capitale, largement dimensionné, le Zocalo que bordent de vieux palais baroques ou renaissants — telle la Casa Montejo, de style plateresque, édifiée par le Conquistador compagnon de Cortés au début du XVI[e] — la cathédrale et plusieurs églises coloniales témoignent de cette splendeur passée.

Le climat tropical du Yucatan étant relativement sec, les régions boisées qui recouvrent la presque totalité du pays forment un maquis plutôt qu'une sylve. Par les très belles routes aménagées par le

Gouvernement mexicain pour favoriser le tourisme, on découvrira certains des plus purs trésors de l'architecture des Mayas, ces Grecs du Nouveau Monde, comme on a coutume de les nommer.

Uxmal: le modernisme de ses palais

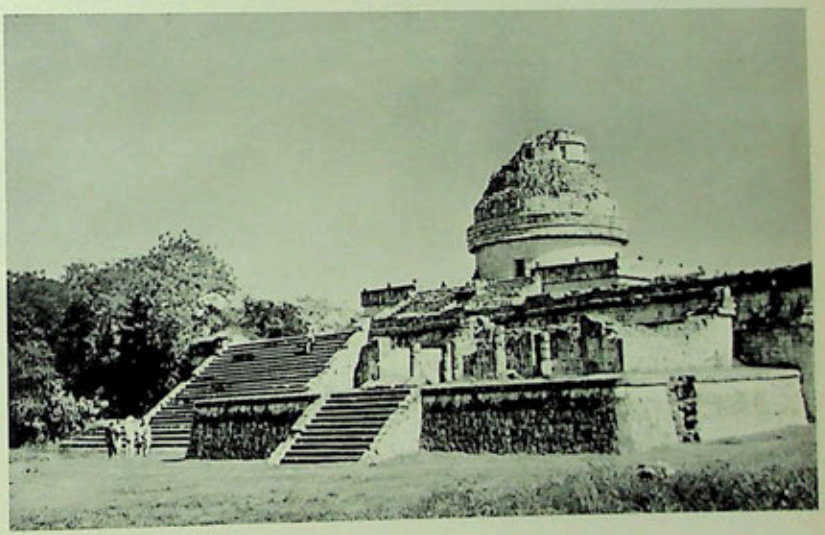
A 80 km au sud de Mérida, on atteint l'un des hauts lieux de la civilisation précolombienne: Uxmal. Ce site dont la période de plus grande splendeur se situe aux environs des IX[e] et X[e] siècles de notre ère présente un ensemble de monuments d'une importance capitale pour comprendre le génie constructif des Mayas. L'édifice le plus spectaculaire est sans conteste le Palais du Gouverneur. Longue d'une centaine de mètres, cette construction éclatante de blancheur étale sur l'horizon ses lignes basses d'un extraordinaire modernisme. La façade qui couronne une esplanade artificielle et que précède un escalier monumental, est percée d'une série de portes disposées symétriquement, selon un rythme irrégulier et remarquablement animé. L'édifice dont le corps central est flanqué de deux ailes reliées par deux fausses voûtes typiquement mayas — qui se découpent sur le mur blanc comme une sorte de pointe de flèche, est sommé d'un couronnement massif faisant office de frise.

Lorsque l'on pénètre dans ce Palais du Gouverneur, on découvre en son centre une grande salle d'apparat voûtée. Le curieux profil des arcs de liaison que nous avons mentionnés comme articulation de l'édifice se retrouve ici comme dans toute la région maya. En effet, ce peuple est le seul à avoir connu l'usage des couvertures maçonnées et c'est le recours à ces matériaux solides qui nous vaut de retrouver quasiment intacts les chefs-d'œuvre des bâtisseurs mayas, dont seul le décor sculpté a fait l'objet d'anastyloses.

Au côté du Palais du Gouverneur, une perle de sobriété et de pureté linéaire: la Maison des Tortues, avec sa frise formée de simples motifs imitant des rondins juxtaposés. Le classicisme de cette œuvre égale celui des plus parfaites réalisations de l'architecture grecque.

Non loin de ce groupe, la Pyramide du Devin dresse ses escaliers vertigineux qui conduisent à des sanctuaires richement décorés de motifs où l'on retrouve partout, comme une obsession, le thème du masque figurant le dieu de la Pluie, Chac. Car dans ce monde entièrement dépendant de l'agriculture, la pluie est la condition de toute prospérité. Du sommet de cette pyramide qui culmine à plus de 35 m. on embrasse dans sa totalité le magnifique Quadrilatère des Nonnes: un ensemble de quatre palais enserrant une cour immense. Les édifices blancs possèdent, eux aussi, ces frises sculptées dont nous avons mentionné la présence au Palais du Gouverneur et à la Maison des Tortues.

A l'aide d'une « jeep », on pourra organiser une randonnée par les sentes de la jungle pour atteindre les palais de Sayil et de Labna, où la sauvagerie des lieux et l'envahissement de la végétation cernant les édifices mayas possèdent un caractère mystérieux et romantique. On y rêvera de cette civilisation abolie, disparue avant même l'arrivée des Conquistadores, comme décapitée par une révolution sociale qui anéantit les élites savantes, jetant dans l'oubli la magnifique écriture hiéroglyphique, les mathématiques follement précises de ce peuple qui connaissait le zéro et le système positionnel, l'astronomie et le calendrier sacré, pour ne laisser subsister du monde maya que son peuple. Car, paradoxalement, ces Mayas qui vivent actuellement au Yucatan par centaines de milliers sont les descendants directs des paysans qui édifièrent les fabuleuses cités de pierre, avec leurs palais et leurs pyramides. Et l'on fera bien de visiter l'un de ces villages où l'on découvrira que le monde maya n'a guère changé depuis cinq ou dix siècles.



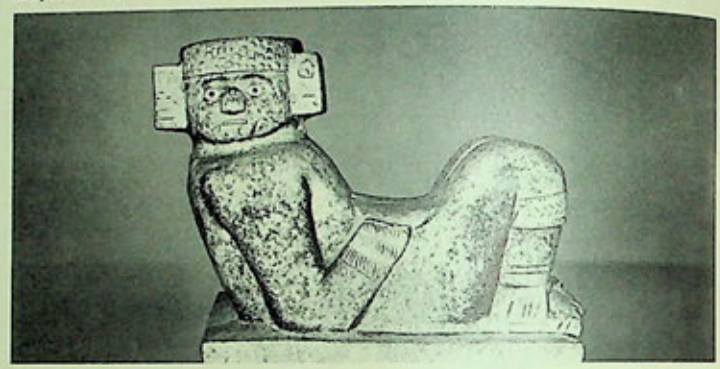
Le Caracol, ou Observatoire de Chichen Itza: cette construction datant de l'époque maya servait à opérer des visées astronomiques.

Chichen Itza: l'impérialisme toltèque

Si Uxmal avait frappé par son atmosphère sereine et son éclatante beauté, en revanche lorsque l'on se tourne vers Chichen Itza — autre grande métropole maya du Yucatan, à 120 km à l'est de Mérida — le caractère de l'art et de l'architecture change du tout au tout. Certes, il existe une partie de cette cité où s'élèvent des édifices de pur style maya: le petit bâtiment nommé « l'Eglise », avec sa frise surchargée et sa haute crête de pierre aux motifs ajourés, la Maison des Nonnes, massive et tourmentée, et surtout le très curieux observatoire nommé « El Caracol » — l'escargot... Il s'agit d'un édifice circulaire qui doit son nom à l'escalier en colimaçon permettant d'accéder à une chambre haute destinée aux visées astronomiques. Mais les monuments qui font l'originalité de Chichen Itza sont bien différents. Avec la Pyramide de Kukulkan ou le Castillo, le Temple des Guerriers et le grand Jeu de Pelote — constructions qui datent des XI[e] et XII[e] siècles — s'amorce une époque nouvelle pour le Yucatan. Les Mayas ont succombé devant les envahisseurs nordiques, les Toltèques, originaires de Tula, à 1500 km au nord du Yucatan. Abandonnant leur capitale lors d'une poussée des nomades septentrionaux, ces Toltèques — guerriers infatigables — ont parcouru les terres habitées de la Côte du Golfe, descendant de leurs hauts plateaux pour déboucher dans les forêts vierges du Veracruz et du Chiapas jusqu'au moment où ils parvinrent dans la région maya qui était alors en pleine décadence. Ils s'y établirent et fondèrent un empire maya-toltèque très original. S'inspirant des techniques constructives mayas et en particulier de la voûte maçonnée, ils donnèrent à l'architecture précolombienne un essor considérable. En effet, leur religion exigeait des lieux de rassemblement, ce qui n'était nullement le cas chez les Mayas. Cette modification dans les programmes constructifs aboutit à l'édification de gigantesques espaces voûtés dont la couverture est supportée par des colonnes ou des piliers. C'est le cas en particulier

Chichen Itza est dominé par la Pyramide de Kukulkan ou « Castillo », magnifique construction datant de la période maya-toltèque. Cet édifice est voué au Serpent à Plumes.

Chac Mool découvert dans la chambre haute du temple intérieur de la Pyramide de Kukulkan. Statue représentant une divinité étendue en arrière et accoudée, sur laquelle les prêtres déposaient vraisemblablement des offrandes. On a aussi découvert dans cette chambre un trône en forme de jaguar: peint en rouge, les taches de son pelage sont de jade, ses yeux de malachite, et ses dents, de vraies dents de fauve.



pour le Temple des Guerriers qu'entourent les Mille Colonnes formant une vaste salle hypostyle. La grande pyramide dite « Castillo » présente également un type d'édifice très original, avec ses quatre escaliers et son plan rigoureusement carré. Les archéologues y ont découvert, sous les faces visibles, un état antérieur intact, recelant encore le sanctuaire tel que l'abandonnèrent les prêtres après un ultime culte rendu dans l'ancien temple qu'allait condamner l'agrandissement de la pyramide: sur un Chac Mool — statue représentant un homme étendu en arrière, le torse relevé, s'appuyant sur ses coudes — étaient déposées les dernières offrandes, alors qu'au fond de la salle se dressait un magnifique trône en forme de jaguar peint en rouge, avec incrustations de jade figurant les taches du pelage.

Plusieurs plates-formes de sacrifices, ainsi qu'un « tzompantli » (autel des crânes) offrent de très belles représentations sculptées où figurent des aigles dévorant des cœurs humains et des têtes de morts. Car la période toltèque est marquée par l'apparition de cultes sanguinaires. Ce seront d'ailleurs ces pratiques — et en particulier les sacrifices humains — qui jetteront l'effroi parmi les conquérants espagnols lors de leurs contacts avec les Aztèques. Chichen Itza est toute entière baignée dans cette atmosphère lourde, oppressante, mais d'une sauvage beauté. C'est peut-être au bord du grand Cenote — ou puits naturel — que l'on ressent le plus cette présence de la mort. Car on sait que dans ces eaux glauques qui miroitent à vingt mètres au-dessous du sol, on précipitait des jeunes gens et des jeunes filles pendant les périodes de sécheresse afin de rendre favorable le dieu de la pluie: Chac.

Avant de quitter cette région du Mexique on pourra se rendre par petit avion au site tardif de Tulum. C'est une ville maya-toltèque datant de la période bouleversée qui débute au XII[e] siècle: pour la première fois, on voit une cité maya s'entourer de murailles. Adossés à la mer des Caraïbes, les temples occupent sur des rochers formant promontoires une situation qui s'apparente aux plus beaux sanctuaires grecs.

De Tulum, on pourra se rendre aux stations balnéaires d'Isla Mujeres ou de Cozumel, véritables réserves offertes aux pêcheurs sous-marins. L'eau y revêt une limpidité extraordinaire et recèle des variétés innombrables d'espèces aquatiques. Ainsi, à travers les peuples de la préhistoire, et depuis les Olmèques et les Mayas, sommes-nous arrivés au terme de ce périple mexicain qui offre, avec Teotihuacan, Monte Alban, Mitla, et les sites aztèques, une gamme prodigieusement riche de cultures. Cette évolution constante qui s'étend du IX[e] siècle avant J.-C. jusqu'à 1522, date de la victoire de Cortés sur les derniers guerriers aztèques réunis autour de Cuauhtemoc pour une résistance héroïque, ne s'arrête pas: dès lors s'ouvre l'ère coloniale et ses remarquables réalisations architecturales inspirées des exemples hispaniques, mais qui rapidement trouvent un style original. Puis avec l'Indépendance, le Mexique renoue avec son propre passé pour donner naissance à une culture nationale d'une grande vigueur, dont les exemples qu'offre Mexico font de cette capitale l'une des plus intéressantes sur le plan de l'urbanisme et de l'architecture modernes.

Quand aller au Mexique?

Le climat, comme les paysages, est très varié au Mexique. Entre 400 et 1500 mètres, la température est particulièrement clémente. Mexico, situé à une altitude de 2240 mètres, jouit d'un climat toujours printanier. Les deux saisons principales sont la saison sèche, d'octobre à mai, la plus agréable, et la saison des pluies, de juin à septembre. Durant cette dernière période, après une brève averse, un soleil éclatant brille à nouveau. Pendant cette saison il faut prévoir un imperméable. Pendant la saison sèche, se munir de vêtements de demi-saison légers et d'autres un peu plus chauds.

Comment aller au Mexique?

Plusieurs lignes aériennes relient régulièrement l'Europe au Mexique: de Paris, Air-France par New York - Mexico. De Madrid, Ibéria par New York-Mexico et par San Juan - Mexico, et Aeronaves par Miami - Mexico. De Bruxelles, Sabena par Montréal-Mexico. De Londres, Qantas par les Bermudes - Nassau - Mexico - Acapulco, et B.O.A.C. par les Bermudes - Kingston - Mexico. D'Amsterdam, la K.L.M. par Montréal - Houston - Mexico, et la Canadian Pacific par Montréal - Mexico. De Rome, Aeronaves par Miami - Mexico. De Francfort, la Lufthansa par Montréal - Mexico. De nombreux vols quotidiens relient New York à Mexico en moins de quatre heures.

Comment voyager au Mexique?

L'avion est le principal moyen de transport. Les lignes aériennes intérieures sont nombreuses et les tarifs peu élevés. Outre les autoroutes qui rayonnent autour de Mexico, un important réseau routier dessert tout le Mexique, reliant les villes entre elles et offrant ainsi les plus larges facilités d'accès vers tous les sites touristiques. De nombreux autocars de luxe, climatisés, sillonnent ces routes. Il est facile de louer une voiture avec ou sans chauffeur dans toutes les grandes villes. Ajoutons que l'essence est bon marché au Mexique et que ce pays possède un excellent réseau ferroviaire relié au réseau américain et couvrant près de 24 000 km.

Où loger au Mexique?

En quelques années, le Mexique a mis sur pied un réseau hôtelier remarquable. Hôtels de luxe, de première catégorie, motels et bungalows ont été construits en très grand nombre. Le confort de ces établissements est de premier ordre.

Pour tous renseignements, adressez-vous à l'OFFICE de TOURISME du MEXIQUE, 17, Avenue Matignon, PARIS 8e
Tél. 225.12.67, ou aux Offices de Tourisme du Mexique de Londres, Rome, Francfort, Zurich et Madrid.

CONSEIL NATIONAL DU TOURISME — DÉPARTEMENT DU TOURISME — MEXICO D. F.

La Tour du Rectorat, un des quelque quatre-vingts bâtiments de la Cité Universitaire de Mexico, orgueil du Mexique. Sur la gauche, on peut voir une des façades de la Bibliothèque entièrement recouverte de mosaïques multicolores.

Le Musée National d'Anthropologie de Mexico est un modèle du genre tant par sa perfection architecturale que par l'exceptionnelle richesse des trésors qu'il contient. Sa visite permet de se familiariser avec les diverses cultures précolombiennes.

Photos: H. Stierlin - I. Groth Kimball
A. G. Formenti - C.N.D.T.
Arpad Eller - J. March-Penney
J. J. Ottavioli

Réalisation:
AGENCE FRANCO-EUROPÉENNE

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE SEPTEMBRE 1967 NUMÉRO TRIPLE 151-153

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Bob Schalkwijk: page 2 et pages 5 à 12
Wallace Collection: pages 14, 20 et 21
Taylor & Dull: pages 15, 16, 19 et 21
Giraudon: page 13 – Cl. Michaelides: page 12
Fogg Art Museum: pages 22 à 29
O. Choppin de Janvry: pages 30-31, 34, 39
Marc Lavrillier: pages 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41 et 68 – Nationalmuseum, Stockholm: pages 32, 33 et 38 – Service Photographique des Musées Nationaux: page 51
Cauvin: page 49 – M. Knoedler & C^o: pages 52 et 60 – Galerie Louis Carré: page 53
Art Gallery of Ontario: page 50
Ron Wickers: page 52 – Robert E. Mats: page 52 – Solomon R. Guggenheim Museum: page 51 – G. Laurati: page 62 – Brogi: pages 56 et 57 – Giulio: pages 58, 61 et 63
Fotomoderna, J. E. de Trentinian: page 66
Robert David, J. P. Leloir: page 68
BIJL: page 72 – Gasparini, Fortunati: page 74 – Robert Keller: page 75
Bijtebier: pages 76 et 77 – Rampazzi: page 77
Aldo Ballo: pages 78 et 79
Françoise Masson: page 79

Photographies en couleurs
Bob Schalkwijk: pages 3 et 4
Wallace Collection: pages 15 et 16
S.C.A.L.A.: page 60 – Giulio: page 59

Notre couverture
Quelques pièces du Musée d'Anthropologie de Mexico. De gauche à droite, en haut: statuette de l'île de Jaina; vase Téotihuacan (I^er-III^e siècle); urne zapotèque, Monte Alban (III^e siècle). Au centre: vase de Chupicuaro (VI^e-III^e siècle av. J.-C.); assiette polychrome Guerrero (XI^e siècle); vase de Zaachila, Oaxaca, culture mixtèque (XV^e siècle). En bas: statuette de Jaina (VII^e-X^e siècle); vase polychrome à pieds en forme de serpents (XIV^e siècle); statuette de Chupicuaro (VI^e-III^e siècle av. J.-C.).

Notre prochain numéro
Des documents inédits sur l'architecture intérieure, les formes et les styles d'aujourd'hui.

Abonnements
France: *Fr. [illegible] franc (avec surtaxe pour envoi re[illegible] Fr. 94.—).*
G. Bernier, [illegible]éguier, Paris VI^e
Tél. 326 03 [illegible]ine 54-A 14 375)
CCP Paris [illegible]
Suisse: *fr.s. [illegible]O S. A., 33, av. de la Gare, 1000 L[illegible]. (021) 23 36 33.*
CCP 10-883[illegible]e) et A. et G. de May, 6 chemin des [illegible]1000 Lausanne.
CCP 10-16 76[illegible]
Belgique: *fr.b. 930.—; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.: Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—): L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80.—; SEDO S. A, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 8.—
Belgique, 115 francs
Italie, 1500 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Le Musée d'Anthropologie de Mexico, par Ignacio Bernal, directeur

12 Les marchands-merciers et le goût français au XVIII[e] siècle, par Francis J. Watson, directeur de la Wallace Collection

22 Ingres, par Agnès Mongan, conservateur des dessins au Fogg Art Museum

30 Le Désert de Retz rendu à lui-même, par Olivier Choppin de Janvry

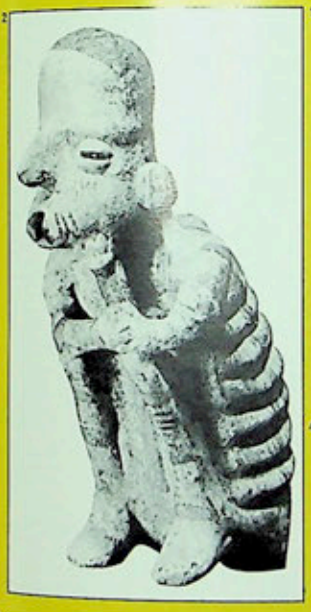
42 Dessins du Guerchin, par Walter Vitzthum

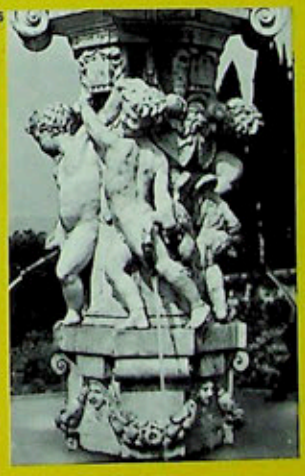
48 Raymond Duchamp-Villon, par George H. Hamilton, directeur du Sterling and Francine Clark Art Institute, Professeur au Williams College

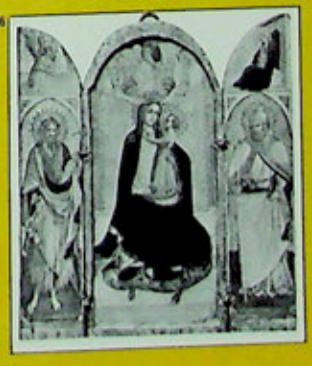
56 La villa de Castello, par Detlef Heikamp

66 Beaux objets sur le marché

78 Idées italiennes







A la différence des vastes musées d'Europe ou des Etats-Unis, le Musée d'Anthropologie de Mexico est dédié à un seul sujet: la culture précolombienne du Mexique et les nombreuses survivances qui persistent encore dans le Mexique d'aujourd'hui. Celles-ci peuvent sembler, à bien des égards, n'être que le prolongement de la vie précolombienne, mais les différences que relève le visiteur sont si radicales qu'elles semblent surgir d'un autre monde. Et il s'agit bien de survivances transposées dans un autre monde par les effets gigantesques de la conquête espagnole.

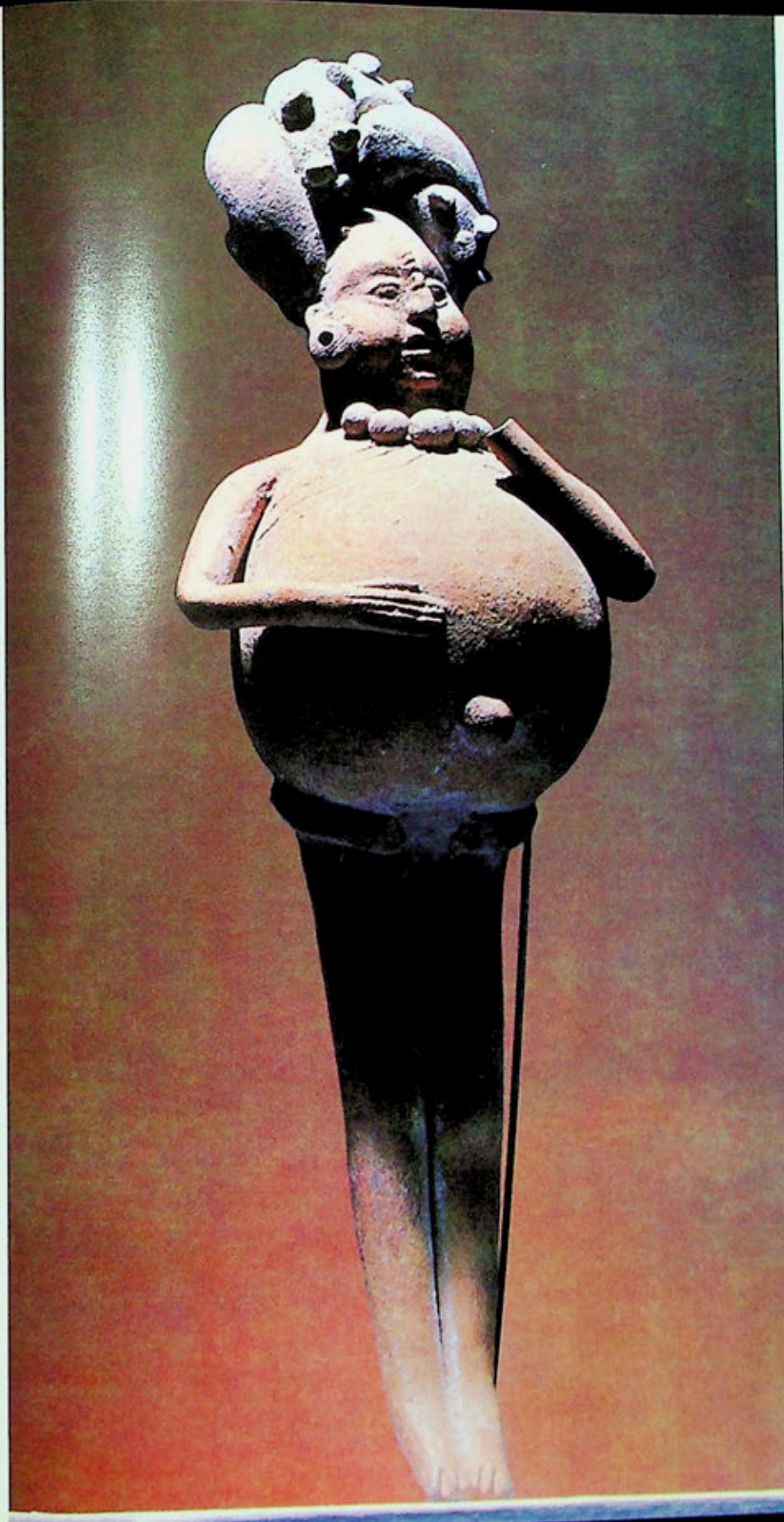
La civilisation indigène en effet fut créée et soutenue par une aristocratie de prêtres, de chefs religieux et militaires, qui constituaient l'élite et détenaient tous les éléments qui distinguent une civilisation d'une culture. Ainsi, le monde politique et militaire, l'art, la science, tout le savoir, les idées religieuses — opposées à la magie — étaient entre leurs mains. Certes, on constate le même phénomène dans presque toutes les civilisations préhelléniques, mais au Mexique la différence intellectuelle entre l'élite et le peuple paraît avoir été plus accentuée encore. Dans ces conditions, le choc d'une conquête accomplie par une civilisation différente eut des effets dévastateurs. Car ce fut précisément cette classe supérieure du monde indigène qui fut anéantie. En perdant son pouvoir, et par là même son prestige, elle vit s'écrouler son « capital » intellectuel. La vie urbaine indigène fut annihilée et nous ne la connaissons aujourd'hui que par les découvertes archéologiques ou par les récits des écrivains du XVI[e] siècle. De là le contraste, mentionné plus haut, entre les vestiges archéologiques et les pièces relatives à la vie indigène d'aujourd'hui exposées au musée. Alors que les premiers représentent cette vie citadine et civilisée dans ce qu'elle a de fondamental, les secondes expriment une vie essentiellement rurale, dont les caractéristiques originelles ont disparu et ont été supplantées par les éléments de civilisation apportés par l'Espagne, puis par diverses cultures occidentales.

C'est pourquoi les indigènes conservent leurs connaissances agricoles, leur organisation familiale, quelques-uns de leurs rites magiques, leurs arts domestiques, appelés aujourd'hui « arts populaires »; mais ils seraient incapables de reproduire les monolithes Olmèques, la statuaire Aztèque, les temples Mayas, l'écriture et les livres Mixtèques, ou le calcul du temps qui apparaît sur les stèles de Palenque ou de Yaxchilan.

Ce sont bien entendu ces vestiges extraits des ruines antiques qui donnent au musée son caractère et son principal intérêt. Les fouilles de plus en plus fréquentes font apparaître un nombre croissant d'objets qui apportent sans cesse des éléments nouveaux à notre connaissance de l'ancien Mexique et qui enrichissent les collections réunies au musée.

MUSÉE D'ANTHROPOLOGIE DE MEXICO

par Ignacio Bernal



1 Brasero en pierre de Teotihuacan. Il représente le dieu du feu, vieux, ridé, édenté. Lors des cérémonies rituelles, on plaçait le charbon et l'encens sur la tête, à l'intérieur de la coupe. Haut.: 18,3 cm. Premiers siècles av. J.C.
2 Cette statuette de l'île de Jaina traitée comme une caricature, avec son ventre énorme et ses longues jambes maigres, représente peut-être l'un de ces nabots difformes qui égayaient la cour des rois. Le pagne minuscule, le nombril saillant ajoutent encore à l'aspect grotesque du personnage. Mais le visage joufflu, la bouche et les yeux rieurs ont la jovialité d'une figure comique.

L'île de Jaina, où furent trouvées les trois pièces reproduites ici, se trouve dans le Golfe du Mexique, près de la ville de Campêche. Très petite, deux kilomètres à peine dans sa plus grande longueur, elle est séparée de la côte par un bras de mer si peu profond que de tous côtés jaillissent des sources d'eau douce provenant de courants nés sur la terre ferme. Ses rives sont particulièrement poissonneuses. On y compte de nombreux pêcheurs qui ajoutent souvent aux récoltes de leurs filets des vases, des figurines, subrepticement extraits des nombreux sites de fouilles existant dans l'île. A partir du VI[e] siècle en effet, les Mayas de la côte utilisèrent l'île comme cimetière, coutume qui persista au moins jusqu'au XI[e] siècle. Jaina est ainsi une mine extraordinaire d'objets et surtout de ces étonnantes statuettes qui ont été surnommées « les Tanagras américaines ». Quoique indubitablement belles, leur prestige, et leur prix, dépendent en partie de « l'ethnocentrisme » occidental. On les admire plus qu'autres choses parce qu'elles s'apparentent davantage à notre art traditionnel.

De plus, elles constituent à elles seules un cours d'ethnographie illustré. Elles représentent en effet un grand nombre de personnages de rangs divers, dont les vêtements et les parures indiquent la position sociale, les activités, les coutumes, donnant un aperçu très pittoresque de la société qui les a produits.

1 Cette statuette de Jaina représente une grande dame à la coiffure compliquée, vêtue d'une longue tunique et d'une jupe retenue par une agrafe rectangulaire. Elle a la tête difforme, signe d'attention de la part de ses parents. L'ornement frontal et les points tatoués autour de la bouche sont très fréquents sur ces figurines. Haut : 21,2 cm.

2 Cette figure, un peu plus grande que ne le sont généralement les statuettes de Jaina (22 cm.) est celle d'une personne d'aspect très digne, mais d'un milieu modeste.

3 Ici, la femme est en train de tisser une étoffe. Le métier accroché par une extrémité à sa ceinture, est attaché de l'autre côté à un arbre sur lequel est perché un moineau. C'est un peu comme la photographie d'une scène qui devait être fréquente dans le monde Maya, mais dont nous avons ici la seule représentation en relief.

Le Musée d'Anthropologie de Mexico a été construit en dix-neuf mois exactement, de février 1963 à septembre 1964, date de son inauguration. Mais l'idée de le réaliser remonte beaucoup plus loin et la préparation de l'entreprise a demandé de longues années. Dès la fin du XVIII[e] siècle, en réalité, les vice-rois ordonnèrent de conserver les antiquités indigènes qu'on trouvait, au lieu de les détruire comme on le faisait auparavant pour des raisons politiques et religieuses. Un premier musée fut créé dès 1825 et, en 1865, l'empereur Maximilien le fit organiser de façon plus complète dans une maison ancienne où il est resté jusqu'en 1964. Un musée de ce genre, pour Mexico, n'est pas un luxe, ni une attraction touristique, mais la présentation indispensable de son héritage culturel.

Derrière la « façade » moderne du Mexique et son passé espagnol, il y a les longs siècles de civilisation indigène dont l'apport, en s'intégrant à celui des époques suivantes, a formé la culture actuelle. Il fallait, en montrant cette évolution, permettre une étude approfondie de ce passé indigène et de ce présent ethnographique. C'est pourquoi le musée n'est pas un musée d'art, bien qu'il abrite de nombreux chefs-d'œuvre. C'est un musée d'histoire, au sens large du terme, d'une histoire qu'on a essayé de présenter de façon didactique sans pour autant négliger l'élément esthétique.

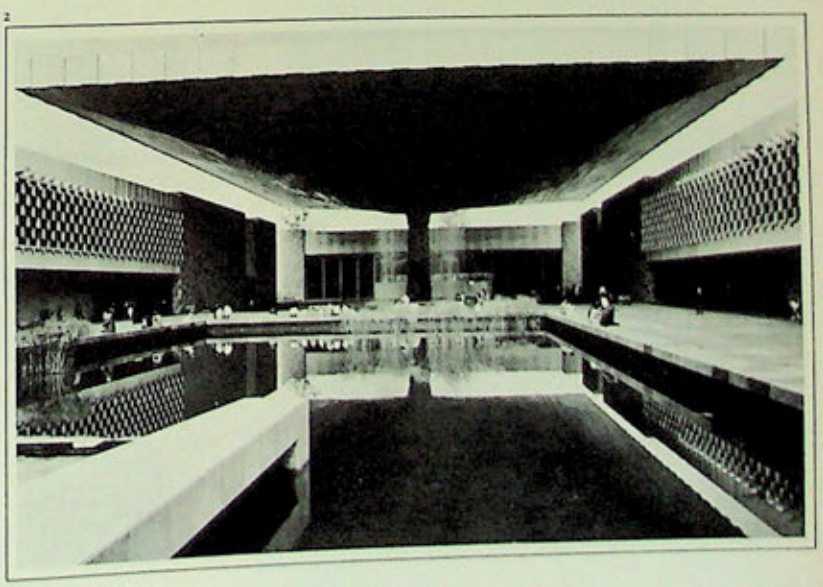
Le musée occupe une surface couverte de 44 000 mètres carrés et 37 000 mètres carrés à ciel ouvert, comprenant des patios et des cours. Il comporte 21 salles d'expositions de différentes dimensions. Le rez-de-chaussée est réservé à l'archéologie, au passé, et le niveau supérieur à l'ethnographie, au présent indigène. Les salles d'archéologie sont disposées sur trois côtés d'un vaste patio, suivant un ordre chronologique ou géographique. Ainsi, l'un des côtés groupe les salles montrant les différentes cultures du haut-plateau mexicain: origines préclassiques, Téotihuacan, Toltèque, pour s'achever avec la grande salle Aztèque, qui s'étend jusqu'à la fin de la civilisation indigène, en 1521. De l'autre côté se trouvent les salles de Oaxaca, des côtes du Golfe du Mexique, la salle Maya, celle du Nord et celle des régions orientales. Le visiteur peut, à son gré, les parcourir dans leur ordre logique ou visiter seulement la partie qui l'intéresse, sans avoir à traverser les autres pièces, puisqu'elles ouvrent toutes sur le grand patio central.

Chaque salle montre, dans la mesure du possible, une culture complète, à ses différentes époques et sous chacun de ses aspects.

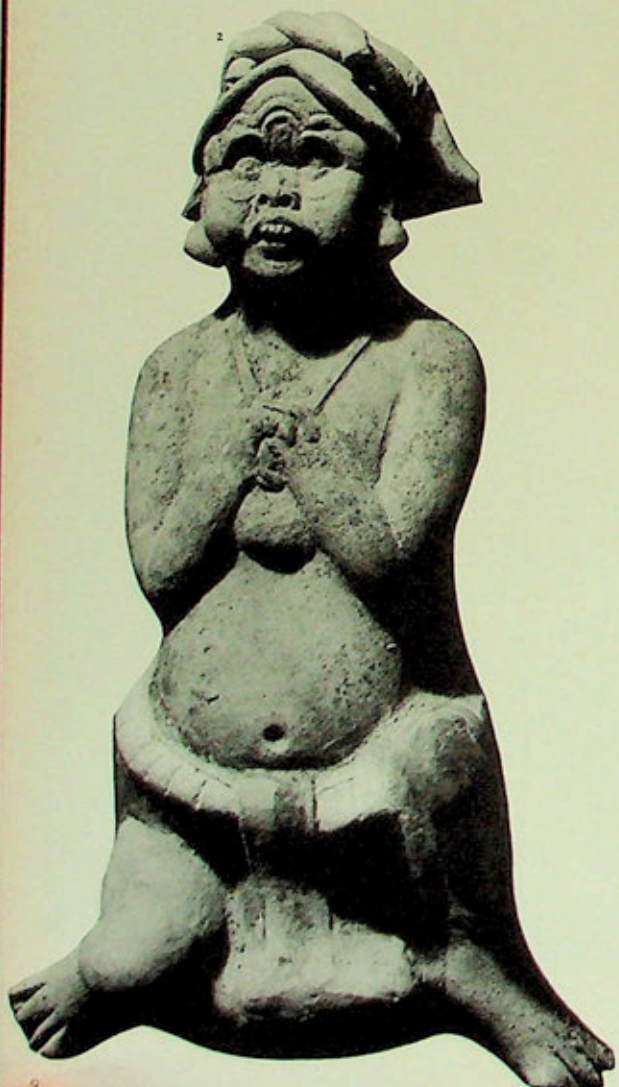
1 Cette photographie donne l'impression d'une forêt. Elle montre en réalité quelques arbres du bois de Chapultepec, devant la salle Maya. Ils entourent la réplique du temple de Hochab, à Campêche, et une stèle de Quiriga (Guatemala), qui sont ainsi présentés dans une ambiance analogue à celle de leur lieu d'origine.

2 Le patio central du musée, avec sa pièce d'eau au premier plan. La grande coupole qui la recouvre en partie est l'axe principal de l'édifice. Les salles d'expositions sont situées des deux côtés du patio central. Leur façade apparaît comme une transposition moderne d'un palais Maya, dont le bas serait entièrement nu et le haut abondamment décoré.

2



1 Cette sculpture, l'une des œuvres majeures de l'art aztèque, présente les éléments d'une tête de serpent. Il ne s'agit pas, en fait, d'un serpent ordinaire, mais du « Serpent de feu », arme invincible du dieu Huitzilopochtli, avec laquelle, dès sa naissance, il mit en déroute la lune et les étoiles, comme fait chaque matin le soleil, qui est dans la même, XV^e siècle. 2 Avec cette figure de vieille femme, aveugle et misérable, le sculpteur de Jaina a créé, dans 15 cm de terre glaise, l'une des figures les plus pathétiques de l'art Maya. 3 Pour les somptueux pendentifs dont ils se paraient, les Mayas exigeaient un jade vert parfaitement poli. La plaque reproduite ici représente un personnage couché, exécuté vers le VII^e siècle de notre ère. 4 C'est au nord-est de Mexico que s'épanouit la culture Huaxtèque. En raison de sa position en frontière, elle est semblable à celle du monde méso-américain sous certains aspects, et bien différentes à d'autres points de vue. C'est seulement en sculpture qu'elle a produit des œuvres vraiment remarquables, témoin cette statue de Tamuin, haute d'1m 45, et représentant un adolescent entièrement nu, au corps tatoué d'inscriptions encore mystérieuses et portant un enfant sur son dos. Il existe peut-être un rapport entre cette figure et le dieu Quetzalcoatl, généralement représenté sous la forme d'un serpent à plumes. XI^e siècle.



1 Masque de pierre de Téotihuacan. 200 ans av. J.C. – 300 ans apr. J.C. Ces masques étaient placés sur le visage du mort avant l'incinération.
2 Statuette de Nayarit. Les potiers de cette région se plaisaient parfois à créer ainsi des figures quasi squelettiques, aux lèvres fortement découpées. VI^e-X^e siècle.
3 Statue aztèque de Tlaloc, dieu de la pluie. Le masque de serpent et la couronne sont les attributs de cette divinité, particulièrement vénérée dans une société dont la subsistance dépendait des bonnes récoltes.
4 Jaguar à plumes d'époque Aztèque. Les figures où se confondent les caractères de deux animaux sont assez fréquentes. La plus répandue est sans doute celle du dieu Quetzalcoatl, le « Serpent emplumé ».

LES MARCHANDS-MERCIERS ET LE G

Au XVIII[e] siècle, les membres de cette corporation avaient étendu leurs activités au commerce des meubles et des

1

2

Sur les six principales corporations de Paris, celle des *marchands-merciers* était la troisième par son importance et ses origines remontaient au moins au XIII[e] siècle. Sur leurs armoiries figuraient trois navires, toutes voiles dehors, portant au grand-mât un pavillon aux armes de France. Ils symbolisaient la source principale de leur prospérité et de leur renommée: celles-ci en effet s'étaient édifiées par le commerce international des tissus précieux, grâce auquel ils avaient établi des relations d'affaires avec les pays étangers, notamment l'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne, comme avec le Proche-Orient et même l'Extrême-Orient.

Mais au cours du XVIII[e] siècle, ils avaient étendu le champ de leurs activités bien au-delà du commerce de la soie ou de la mercerie et leur corporation était devenue la plus riche de toutes, hormis peut-être celle des orfèvres. Elle était divisée en vingt classes différentes de marchands, comprenant les marchands-peaussiers, qui faisaient le commerce des objets de cuir, les marchands-miroitiers, les marchands-papetiers, les marchands-quincaillieurs, etc.... La catégorie qui nous occupe ici est la 13[e], celle des marchands d'objets d'art, ou marchands-bijoutiers comme on les appelle souvent. Savary de Brustolon, dans le « Dictionnaire de Commerce », définit leurs activités comme « le commerce de toutes sortes de petites curiosités qui servent à orner les personnes ou les appartements ». Il énumère parmi les marchandises qu'on trouve chez eux « des estampes, des candélabres, des bras, des girandoles de cuivre doré & de bronze, des lustres de cristal, des figures de bronze, de marbre, de bois et d'autres matière; des pendules, horloges et montres; des cabinets, coffres, armoires, tables, tablettes, guéridons de bois de rapport & doré, des tables de marbre, & autres marchandises & curiosités propres pour l'ornement des appartemens ». Avec plus d'esprit et de concision, Diderot décrit dans l'Encyclopédie les marchands-merciers comme « faiseurs de rien et marchands de tout ». En fait, ils cumulaient les attributions que se partagent aujourd'hui les antiquaires et les décorateurs. Ils ne vendaient pourtant que rarement des objets anciens ou de seconde main. Ils étaient les pourvoyeurs du « chic », de l'élégance, dans le domaine des arts décoratifs.

Leurs boutiques étaient situées pour la plupart dans le quartier à la mode, la rue Saint-Honoré et ses abords. C'est là qu'était la boutique de Poirier et plus tard de Daguerre qui, à l'enseigne de « La Couronne d'Or », se spécialisaient dans la porcelaine de Sèvres et les meubles garnis de porcelaine. Là aussi se trouvait l'établissement célèbre de Le Brun, « Au Roi des Indes » et celui du marchand-mercier le plus en vogue au milieu du XVIII[e] siècle, Lazare Duvaux, dont la boutique, « Au Chagrin de Turquie », voyait affluer, avec Madame de Pompadour, les plus grands personnages de la cour et auquel Louis XV lui-même fit de nombreux achats. La boutique de Darnault, « Au Roy d'Espagne », était proche de la rue du Roule où étaient installés plusieurs de ses confrères. Quelques marchands-merciers étaient établis un peu plus loin: la boutique de Gersaint, dont Watteau, son ami, avait peint l'enseigne fameuse (voir page 13), était située sur le Pont Notre-Dame. Boucher dessina pour lui une carte commerciale dans laquelle le nom de sa maison, « A la Pagode », est symbolisé par des objets d'Orient qui étaient sa spécialité (voir page 12). La maison de Grancher, « Au Petit Dunquerque » (un nom que l'on trouve souvent gravé sur le bord intérieur des boîtes en or), était située quai Conti. Un contemporain l'a décrite ainsi: « Dans ce lieu, on trouve surtout ce dont un philosophe pourrait dire: « que de choses dont je n'ai pas besoin! ». Mais Voltaire, dit-on, « se plaisoit beaucoup dans le riche magasin de cette maison curieuse », durant sa dernière visite à Paris en 1778. Grancher informait les amateurs que son établissement était « le grand magasin curieux de Marchandises Françaises et Etrangères, en tout ce que les arts produisent de plus nouveau », donnant ainsi une définition remarquablement succincte du rôle des marchands-merciers. Mais la description la plus vivante que nous ayons de l'une de ces boutiques, nous la devons à un clergyman anglais, le Réverend William Cole, un célibataire de 51 ans, de caractère plutôt maussade, qui visita Paris en 1756. Il écrit dans son journal à la date du 13 novembre: « Dans une boutique du même genre, rue Saint-Honoré, chez une certaine Madame Du Lac... j'ai essayé d'acheter deux ou trois choses au prix le plus bas possible... J'ai donc choisi une demi douzaine de tasses et soucoupes à cafés. Chaque ensemble de deux pièces coutant 9 livres, j'ai payé pour le tout pour

1 Armes de la corporation des « Marchands-Bijoutiers » ou « Marchands-Merciers ».
2 Carte dessinée par François Boucher pour la boutique de Gersaint, « A la Pagode ». Paris, Bibliothèque Nationale (Exemplaire unique)

LE GOÛT FRANCAIS AU XVIIIe SIÈCLE

et des objets d'art.

par Francis J. Watson

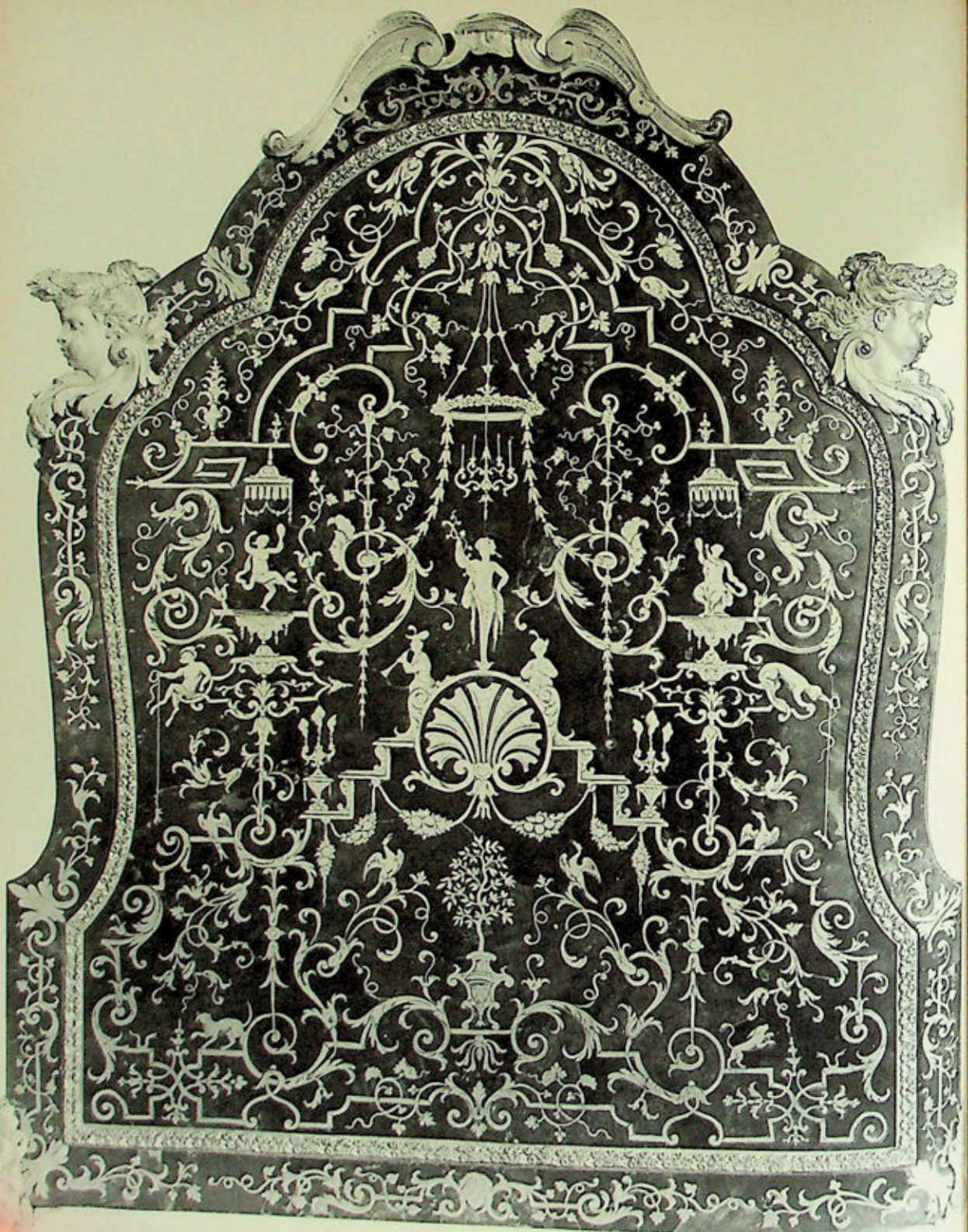
54 livres (c est-à-dire beaucoup plus de 2 guinées), et 12 livres pour le sucrier et son couvercle; c'est ce que j'ai pu trouver de moins cher dans cette extravagante et alléchante boutique, dont la maîtresse est aussi séduisante que les objets qu'elle vend et où un homme plus jeune que moi, à moins d'être sur ses gardes, aurait couru grand risque de perdre un bien beaucoup plus précieux que l'argent. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle boutique soit assaillie par les clients et que la maîtresse des lieux puisse sans crainte fixer les prix à son gré. Sa personne — elle avait à peu près 40 ans, autant que je puisse en juger — sa voix, ses manières étaient si engageantes, qu'il était à peu près impossible de lui refuser le prix qu'elle demandait ou de s'en aller sans acheter quelque chose, tant pour garder le souvenir de l'endroit que pour l'objet lui-même. »

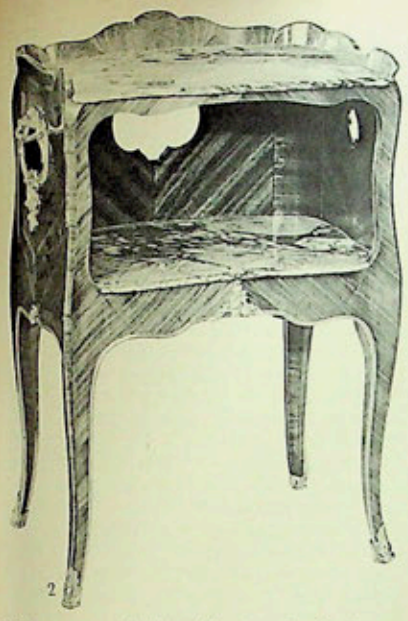
Mais il est temps de passer des marchands-merciers eux-mêmes aux objets qu'ils vendaient. Monsieur Verlet a montré qu'un splendide miroir de toilette de la Wallace Collection (voir page 14) a été acheté en 1713 par la duchesse de Berry, belle-fille du grand Dauphin, au marchand-mercier Delarue, spécialisé dans les miroirs et les chandeliers. Elle le paya 2000 livres et, à sa mort, légua le miroir à sa dame d'honneur, Charlotte de Saint-Simon — fille du grand mémorialiste — dont les armes apparaissent au sommet du cadre.

Les livres de comptes pour les années 1748-1758 de l'un de ces marchands, Lazare Duvaux, ont été conservés, par bonheur, jusqu'au milieu du XIXe siècle et, avant qu'ils ne disparaissent, ils avaient été heureusement imprimés avec un commentaire de Louis Courajod (1). La Marquise de Pompadour était l'une de ses meilleures clientes et il n'est guère de semaine où son nom n'apparaisse au moins une fois dans le registre. Au cours d'une seule visite, la veille de Noël 1753, elle acheta pour 1,742 livres de meubles, de laques et de porcelaines. Quelques-uns de ses achats peuvent encore être identifiés aujourd'hui, grâce aux descriptions du livre-journal de Duvaux. Ainsi, le 22 novembre 1750, elle fit l'acquisition d'une table de nuit incrustée d'une marqueterie de fleurs qu'elle paya le prix fort élevé de 270 livres. Le 23 décembre suivant, elle acheta, pour le même prix, une autre table de nuit du même type. L'une et l'autre étaient destinées au château de

3

3 Watteau: « L'enseigne de Gersaint ». Détail. Musée de Berlin. Sur le comptoir, une dame examine un nécessaire de toilette en laque rouge. Derrière elle, un homme examine un des tableaux dont la vente était la spécialité de Gersaint.





2

3

Bellevue que la favorite venait d'acheter. L'une d'entre elles est certainement la splendide table de nuit portant l'estampille B.V.R.B. — celle de Bernard II van Risamburgh — et la marque d'inventaire de Bellevue, avec le nº 59, qui est maintenant dans la collection de Mr et Mrs Charles B. Whrightsman à New York (voir page 15). On la retrouve, sous ce numéro, dans l'inventaire du château établi en 1763:

« nº 59 Une table de nuit de bois de rose à fleurs de bois de violet à placage et double tablettes de marbre... avec portans quarts de ronds et pieds de cuivre doré d'or moulu, longue de 19 pouces sur 14 pouces de large et 27 pouces de haut ». Ces dimensions correspondent exactement à celles de la table de chevet que nous reproduisons.

Six ans plus tard, le 4 septembre 1756, Lazare Duvaux vendait à Madame de Pompadour « Un grand vase de porcelaine céladon à coquille, monté en bronze d'or moulu... 720 l. » Bien que, dans ce cas, nous n'ayons ni marque d'inventaire ni description pour confirmer l'identification, il est très probable qu'il s'agit de la pièce reproduite ici et conservée dans la même collection new-yorkaise (voir page 15). C'est un modèle d'une extrême rareté, dont je ne connais pas d'autre exemple. Le livre-journal de Duvaux, en tout cas, ne mentionne aucun autre vase céladon en forme de coquille, et le style de la monture de bronze doré indique nettement la période 1748-1758, celle que couvre précisément le journal.

Madame de Pompadour semble avoir entretenu des relations assez étroites avec Lazare Duvaux, comme c'est souvent le cas entre les collectionneurs et leur fournisseur attitré. Ainsi, le marchand-mercier Poirier écrit, après la mort du fameux collectionneur Gaignat, qui lui avait acheté presque toutes les œuvres d'art de sa collection:

1 Miroir de toilette de Boulle, livré en 1713 par le marchand-mercier Delarue à la duchesse de Berry, fille du Régent et belle-fille du Grand-Dauphin. Londres, Wallace collection.

2 Table de nuit estampillée B.V.R.B. (Bernard II Van Risamburgh) marquée au fer du chiffre B.V. couronné, celui du château de Bellevue. Madame de Pompadour l'acheta pour 270 livres en 1757 au marchand-mercier Lazare Duvaux. New York, collection Wrightsman.

3 Table ambulante exécutée par l'ébéniste Bernard II Van Risamburgh. C'est peut-être ce type de tables que le marchand-mercier Lazare Duvaux désignait comme « tables à la Pompadour ». New York, collection Wrightsman.

4 Portrait de Madame de Pompadour par François Boucher, montrant une table très semblable à celle qui est reproduite ci-contre. Pregny, collection Rothschild.

5 Coquille en porcelaine chinoise céladon d'époque K'ang Hsi, montée en aiguière avec une garniture de bronze doré dans le style rococo de 1750 environ. Elle a probablement été achetée à Lazare Duvaux par Madame de Pompadour en 1750, pour 270 livres. New York, collection Wrightsman.

« Il m'honorait avec sa confidence et même (qu'il me soit permis de le dire) de son amitié. » Lazare Duvaux prêtait même de l'argent à Madame de Pompadour pour ses charités: ainsi, le 1er octobre 1757, il ajoute à une facture de 18 livres, pour avoir redoré « un pot-pourri qui estoit mangé de vert de-gris », une note supplémentaire de 3 livres « données à l'hostel de Paris par ordre de Madame à une pauvre femme ».

La nomenclature des meubles français du XVIIIe siècle n'est pas toujours facile à interpréter. Elle était, dit Sébastien Mercier dans le « Tableau de Paris », « très riche, très compliquée et très inconnue aux pauvres ». On trouve dans le journal de Duvaux à la date du 27 janvier 1750: « Mme Rouillé: Envoyé chez Madame Pallu une petite table à la Pompadour avec ses cornets, en bois

4

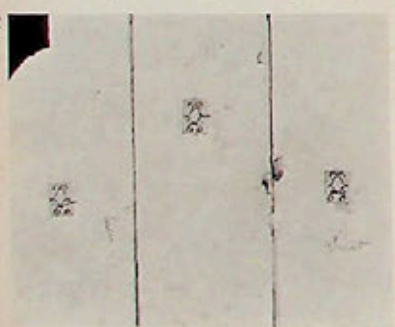
5

1 Secrétaire à abattant de Martin Carlin, garni de plaques de porcelaines de Sèvres bleu turquoise, datées de 1776. Il a été vendu par le marchand-mercier Poirier à Marie Feodorovna, future tsarine de Russie, en 1782, durant le voyage qu'elle fit à Paris avec son mari, le futur tsar Paul Ier. New York, collection Wrightsman.

2 Revers de l'une des plaques de porcelaine de Sèvres garnissant le secrétaire reproduit ci-dessus. Les étiquettes portent le prix (60 livres) payé par Poirier à la Manufacture de Sèvres. New York, collection Wrightsman.

1

2



satiné à fleurs... 72 l. » Le livre contient du reste beaucoup d'autres mentions de « tables à la Pompadour ».

Comment étaient-elles? Je crois que le terme désigne ces tables exécutées en grand nombre par Bernard II van Risamburgh, qui semble avoir beaucoup travaillé pour Lazare Duvaux. L'une d'elles figure sur le célèbre portrait de Madame de Pompadour peint par Boucher (voir page 15), précisément à l'époque où Duvaux fournissait en grand nombre ces « tables à la Pompadour ». Mais si Madame de Pompadour fut peut-être la plus extravagante des clientes de Duvaux, elle n'était pas la plus illustre. Louis XV et sa famille lui faisaient régulièrement des achats, de même que certaines altesses étrangères, comme l'Electeur de Cologne, les grands personnages de la cour, les très riches fermiers généraux, les « milords » anglais qui visitaient la France, comme Lord Bolingbroke et Lord Harvey. Il est assez surprenant que Louis XV, propriétaire de la Manufacture de Sèvres, ait acheté des porcelaines à Lazare Duvaux, dont la boutique, « Au Chagrin de Turquie », n'était qu'à quelques mètres de la rue de la Monnaie, où la Manufacture de Sèvres avait son dépôt parisien. A plusieurs reprises pourtant, le roi s'adressa à Duvaux. Je citerai seulement deux exemples, sur lesquels M. Verlet a attiré mon attention: les registres de Sèvres mentionnent pour 1757: « 2 pot pourris gondoles verd, enfans colorés », vendus à Lazare Duvaux pour 1200 livres chacun. La manufacture ne vendit pas d'autres pots-pourris de ce type cette année-là. On peut donc les identifier à coup sûr avec les deux pots-pourris verts portant la lettre-date E (celle de 1757), dont l'un est à la Wallace Collection (voir page 16), tandis que l'autre a été donné par Mrs Hamilton Rice au Musée de Philadelphie. Duvaux les avait vendus séparément. L'un fut acheté par le roi, le 1er avril 1758. Les comptes de Duvaux portent la mention suivante:

« S.M. Le Roy: Fourni à M. l'abbé comte de Bernis, Ministère des Affaires Etrangères, pour Mme la Princesse de Zerbst (parti le 26 janvier): en porcelaine de Français... un grand pot pourri vert, d'une forme nouvelle, couvert d'un groupe de fleurs les cartouches peints à enfans... 1200 l. ».

La princesse de Zerbst était la mère de l'impératrice de Russie, Catherine II. L'autre pot-pourri alla à une autre dame plus célèbre encore, Madame de Pompadour (comme il se devait pour une « forme nouvelle », car à cette époque, la marquise avait la haute main sur la manufacture). Le pot-pourri en question reparaît dans l'inventaire rédigé après la mort de Madame de Pompadour: « Un gros pot-pourri verd, forme de gondolle, couverte avec mignatures... 240 livres ».

On peut citer encore un autre exemple d'achat fait par le roi à Lazare Duvaux. Quelques mois plus tôt, toujours en 1757, le grand marchand-mercier achetait à Sèvres « 2 vases à dauphin b(leu), c(oloré) oiseaux... 600 l... 1200L. »

Le 14 juin 1757, il les vendait tous les deux à Louis XV:

« Au Roy: Deux vases à mettre des fleurs en terre dans un double vase orné de tetes de dauphins à anneaux les cartouches peints à oiseaux... 1200 livres. » On voit que, dans ce cas, Duvaux ne prit aucun bénéfice. (La manufacture de Sèvres faisait généralement une petite remise de 9% aux marchands). Le roi fit cadeau des deux vases au comte de Moltke, qui avait été ambassadeur du Danemark à la cour de Versailles et il les lui envoya à Stockholm. L'un et l'autre, portant la lettre-date D, pour 1756, sont aujourd'hui à la Wallace Collection (voir page 19). Parmi les achats de meubles faits par la famille royale, je n'en citerai qu'un: à la date du 3 février 1757, nous trouvons dans le livre-journal la mention suivante:

« M. le Dauphin: Deux espèces de commodes à un seul tiroir, dont les pieds sont en consoles, plaquées en bois de rose à fleurs garnies partout de bronze doré d'or moulu, le dedans des tiroirs doublé en étoffe de 600 l. pièce... 1200 l. »

Il y avait en outre un supplément de 15 livres pour « le port à Versailles » des commodes, pour deux vases de Sèvres que le prince avait achetés en même temps et pour l'installation des deux meubles dans son appartement. Il s'agit presque sûrement des deux « commodes en console » exécutées sans doute par l'ébéniste Jacques Dubois, qui aujourd'hui sont également, elles aussi, dans la collection de Mr et Mrs Charles B. Wrightsman à New York. La « commode en console » était un type de meuble tout nouveau à l'époque et son nom venait juste d'être inventé. Lazare Duvaux ne l'avait encore mentionné qu'une seule fois. Le 14 avril 1756, un peu moins d'un an avant l'achat fait par le dauphin, on trouve la note suivante dans les comptes du marchand:

« Mme de la Ferrière: Une commode en console à pieds de biche plaquée en bois de rose garnie de bronze doré d'or moulu... 150 l. » Le prix indique qu'il s'agissait d'un meuble beaucoup plus simple que ceux du dauphin. Mais le terme de « commode en console » apparaît ici pour la première fois dans le livre-journal. Ce fut peut-être le Dauphin lui-même qui mit à la mode ce nouveau meuble. En effet, six mois après son premier achat, il en acquit une troisième chez Duvaux qui note, le 20 septembre 1757: « M. le Dauphin: Une commode à un tirour plaquée en bois de rose & fleurs garnie en bronze doré d'or moulu, à une console. 480 l. Le port à Versailles... 5 l. »

Avec ces trois mentions du livre-journal, nous voyons Duvaux assumer l'une des tâches essentielles du marchand-mercier, qui était d'inventer et de répandre en France de nouveaux types d'objets, de susciter des modes et des goûts nouveaux. Un exemple intéressant de ces innovations est l'utilisation des plaques de porcelaine pour la décoration des meubles, ou encore l'habitude de donner aux porcelaines d'Orient des montures de bronze doré. Les marchands-merciers étaient en relations suivies avec les Hollandais, auxquels ils achetaient une grande partie des porcelaines chinoises et japonaises collectionnées avec tant de passion par les amateurs parisiens au XVIIIe siècle. Les Hollandais détenaient en quelque sorte un monopole pour le commerce des porcelaines, des laques et des émaux importés d'Extrême-Orient. J'ai essayé ailleurs (2) de montrer que ce sont précisément les meubles hollandais garnis d'émaux de Canton qui donnèrent aux marchands-merciers parisiens l'idée de monter des plaques de Sèvres sur des meubles français. Les deux premiers exemplaires que nous connaissions sont précisément ornés de plaques de Sèvres imitant les émaux de Canton (voir page 19). C'était en 1748. L'exemple suivant est une commode Louis XV comportant des plaques de porcelaine décorées de fleurs peintes dans le goût français. Ces plaques sont datées des années 1758-1760. Quant aux meubles, ils ont été exécutés par Bernard II van Risamburgh (B.V.R.B.), qui semble avoir travaillé presque exclusivement pour les marchands-merciers et auquel on doit un bon nombre des meubles décorés de cette manière parmi les premiers qui furent réalisés en France.

Un marchand surtout se spécialisa dans cette production: Poirier, dans sa boutique de « La Couronne d'Or », rue Saint-Honoré, en vendit une quantité considérable entre 1760 et 1780, c'est-à-dire pendant la

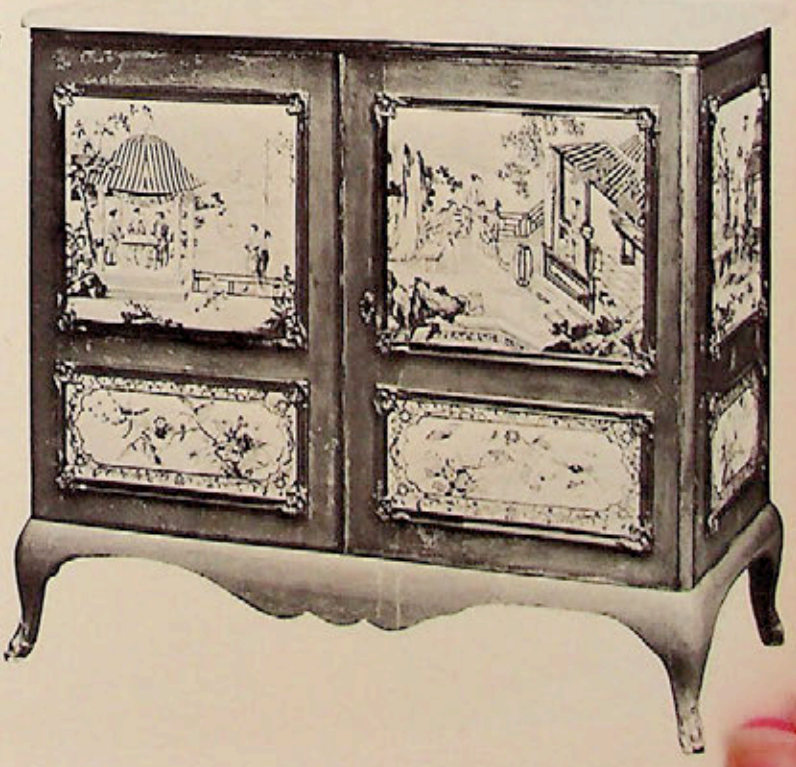
3 *Pot-pourri en porcelaine de Sèvres verte, portant la lettre-date de 1757, achetée par Louis XV au marchand-mercier Lazare Duvaux, le 1er avril 1758. Londres, Wallace collection.*

1 Vase à dauphins faisant partie d'une paire en porcelaine de Sèvres bleu turquoise, portant la lettre-date de 1756, acheté 1200 livres par Louis XV au marchand-mercier Lazare Duvaux. Londres, Wallace collection.
2 Commode en console faisant partie d'une paire, sans estampille mais attribuée à l'ébéniste Jacques Dubois et achetée probablement au marchand-mercier Lazare Duvaux par le Dauphin, fils de Louis XV, le 3 février 1757, pour la somme de 1200 livres. New York, collection Wrightsman.
3 Meuble à hauteur d'appui estampillé B.V.R.B., en vernis Martin bleu et blanc, garni de plaques de porcelaine de Sèvres imitant les émaux de Canton, exécuté en 1748 pour Machault d'Arnouville. Cette armoire fait partie d'une paire qui fut probablement le premier ensemble de meubles français comportant des plaques de porcelaine. Autrefois dans la collection du baron Henri de Rothschild, et probablement détruite pendant la 2e Guerre Mondiale.

période de leur grande vogue. (Il est intéressant de noter qu'aucun meuble garni de plaques de porcelaine n'est mentionné dans le livre-journal de Lazare Duvaux qui s'achève en 1758.) C'est sans doute Poirier qui inventa ces petites tables à ouvrage rondes, garnies de plaques de Sèvres autour de la frise et souvent d'une plaque circulaire sur le plateau, appelées « tables en chiffonière ». Il semble que l'ébéniste Martin Carlin s'en soit fait une spécialité. Comme l'a montré M. Verlet, Poirier (et, après 1778, son successeur Daguerre) paraît avoir eu presque un monopole pour l'achat à Sèvres de ces « plateaux de chiffonière » et de ces « cercles de porcelaine » selon les termes qui désignent dans les comptes de la Manufacture les dessus et les plaques pour les frises de ces meubles (3). Quelques-uns des plus beaux parmi ceux qui sortirent de la boutique de Poirier, furent créés pour Madame du Barry. C'est le cas d'une splendide commode conservée dans une collection particulière parisienne. Poirier la lui vendit le 21 août 1772 et la désigne ainsi dans son mémoire : « Une commode ornée de tableaux de porcelaine d'après Watteau et Vanloo et très richement garnie de bronzes très bien finis et dorés mat »... 9750 livres. » Citons encore un autre meuble, beaucoup moins connu, mais non moins remarquable, le magnifique secrétaire à abattant fait par Martin Carlin et monté avec des plaques de Sèvres ornées de fleurs peintes sur fond bleu céleste (Voir page 16 et l'Œil, nº 144 p. 10). Lui aussi, est aujourd'hui dans la collection Wrightsman à New York. Certaines des plaques de porcelaine portent la lettre-date Y, pour 1776. Au revers de plusieurs d'entre elles sont collées de petites étiquettes de papier sur lesquelles figurent les L entrelacés de la Manufacture, écrits à l'encre, au lieu d'être peints sur la porcelaine elle-même comme ils le sont d'habitude. A côté du monogramme, les chiffres 96 (sur les 2 plaques rectangulaires de l'abattant) et 60 (sur les plaques plus petites) sont inscrits plusieurs fois à l'encre : c'est l'indication de leur prix. M. Verlet a noté que certaines ventes à Poirier apparaissant dans les registres de la manufacture semblent correspondre à ces chiffres : ainsi, en 1776, il a acheté deux rondes plaques pour 96 livres et 8 plaques plus petites pour 60 livres chacune. Les pla-

2

3



1 Zéphyr et Flore, symbolisant le printemps, par Desjardins. Groupe en bronze correspondant à l'un de ceux de la collection Gaignat reproduits fig. 3 (Avec la gracieuse permission de S.M. la reine Elisabeth II).
2 Bacchus et Ariane, symbolisant l'Automne. Groupe en bronze de Desjardins correspondant à l'un de ceux de la collection Gaignat reproduits fig. 3 (Avec la gracieuse permission de S.M. la reine Elizabeth II).

3 Catalogue de la vente de la collection Gaignat. Page d'un exemplaire illustré de dessins par Gabriel de Saint-Aubin, représentant quatre groupes en bronze de Desjardins, qui constituaient le lot 47 de la vente.
4 Dessin marginal de Gabriel de Saint-Aubin, représentant le lot 171 de la vente Gaignat en 1769: une boite de laque en forme de grenade. Celle-ci passa ensuite dans les collections du duc de Bouillon, de William Beckford et du duc de Hamilton mais disparut après la vente de Hamilton Palace en 1882.
5 Dessin marginal de Gabriel de Saint-Aubin d'après le lot 120 de la vente Gaignat, en 1769, montrant deux aigles monumentaux en porcelaine de Chine, ainsi que d'autres porcelaines orientales de la collection.
6 Aigle en porcelaine de Chine d'époque Ch'ien Lung, faisant partie d'une paire correspondant très précisément à ceux de la collection Gaignat reproduits fig. 5.

ques doivent être restées en stock à « La Couronne d'Or » pendant un certain temps: peut-être un secrétaire aussi somptueux était-il trop coûteux pour trouver sur-le champ un acquéreur: en tout cas, il ne fut vendu qu'en 1782 à Maria Feodorovna, la future tsarine de Russie, au cours du voyage qu'elle et son mari, le futur Paul 1er, fils de la Grande Catherine, faisaient alors incognito sous le nom de Comte et Comtesse du Nord. La tsarine fut visiblement enchantée de son acquisition. Devenue impératrice douairière, elle décrit ainsi le secrétaire dans ses notes sur les meubles qui garnissaient son boudoir au palais de Pavlovsk: « De l'autre côté (de la porte), ce sont deux bureaux assez élevés en porcelaine de Sèvres et bronze, surmontés de petites statues en marbre, de candélabres, de pendules et de petites pièces de cabinet ».

3

BRONZES. 47

lignes de hauteur, sur 10 pouces lignes de largeur.

Groupes & Figures de bronze.

Quatre Groupes repréſentants les Saiſons de l'année. Le *premier* eſt compoſé de Zéphir ſupporté par des nuages venant conronner Flore qui eſt aſſiſe; un Amour tient une guirlande de fleurs, & un autre s'amuſe avec un cigne; une urne, des plantes & des fleurs ſont ſur une terraſſe. Dans le *ſecond* on voit un Char conduit par un Amour qui tient en leſſe des dragons; Céres debout, tenant une torche allumée, eſt à droite. De l'autre côté on voit un Homme preſqu'à genoux avec une gerbe de bled. Dans le *troiſieme* Groupe Bacchus a le pied droit ſur un panier de raiſin renverſé dans un char tiré par deux pantheres, dont une eſt couchée mangeant des raiſins, l'Amour eſt ſur l'autre tenant les guides & un fouet. Le *quatrieme* & dernier fait voir Vénus ſur des nuages & un Amour qui lui préſente le cordon d'une ceinture; Vulcain aſſis ſur une enclume,

Le secrétaire demeura à Pavlovsk jusqu'à la vente faite par le gouvernement soviétique en 1929.

Mais il serait faux de croire que la maison Poirier/Daguerre s'occupait exclusivement de porcelaines. Dans ses Mémoires, écrits l'année même de l'achat du secrétaire par Maria Feodorovna, Madame d'Oberkirch (qui voyageait avec elle en qualité de dame d'honneur) raconte sa visite à « La Couronne d'Or »: « De l'hôtel Thélusson, nous allâmes chez Desguerres, marchand ébéniste fameux, demeurant rue Saint-Honoré, pour y voir des meubles. On ne pouvait approcher de son magasin, tant il y avait de monde: la foule se pressait devant un buffet de salle à manger d'un travail admirable. Il devait être porté en Angleterre chez le duc de Northumberland. »

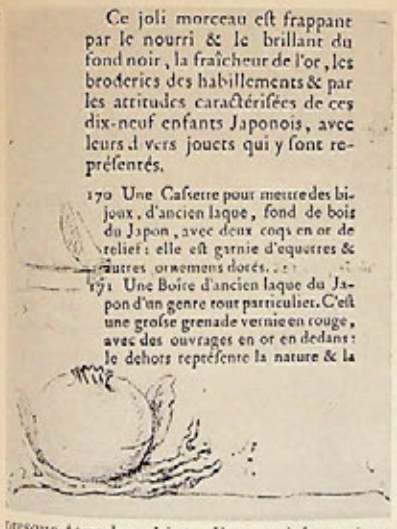
Avant cette époque, Poirier avait fourni presque tous les objets d'art qui formaient l'une des plus fameuses collections parisiennes entre 1740 et 1769 (année où elle fut vendue): celle de Louis-Jean de Gaignat, secrétaire du roi et « receveur des consignations de la Chambre des requêtes du Palais ». Le marchand de tableaux Remy, dans son introduction au catalogue de cette vente, parle de Gaignat comme d'un homme dont « le nom est connu de tous les curieux de l'Europe ». Sa collection de tableaux et de livres attirait les connaisseurs de toutes sortes, auxquels elle était libéralement ouverte. La collection d'objets d'art égalait en importance le contenu de la galerie de tableaux et de la bibliothèque. Poirier, qui avait lui-même vendu à Gaignat une grande partie de ces objets, déclare dans la partie du catalogue où ils étaient énumérés qu'on y trouvait « une suite de ce qu'il y a de mieux dans toutes les espèces de curiosités, Porcelaines, Laques, Meubles précieux et Bijoux », et il ajoute: « Il faut beaucoup d'années pour se procurer l'élite de chaque espèce ».

Nous avons la chance de posséder non seulement les descriptions rédigées par Poirier pour le catalogue de la vente, mais aussi un exemplaire de ce catalogue dont les marges sont illustrées de croquis par Gabriel de Saint-Aubin. Nous pouvons ainsi suggérer et même, dans certains cas, établir à coup sûr, des identifications avec des objets qui subsistent encore aujourd'hui. J'ai choisi, un peu au hasard, 3 numéros de ce catalogue fascinant pour illustrer l'histoire des objets achetés par Gaignat à son marchand-mercier favori:

Le lot nº 47 comprenait quatre grands groupes de bronze représentant les Saisons, personnifiées par « Zéphir couronnant Flore », « Le Char de Cérès », « Bacchus et Ariane », « Vénus et Vulcain ». La description du catalogue est trop longue pour être citée ici en entier, mais elle nous apprend que les bronzes étaient l'œuvre du grand sculpteur de Louis XIV, Martin Desjardins. Heureusement, Saint-Aubin a jugé les groupes si intéressants qu'il les a dessinés tous les quatre dans la marge de son catalogue (Voir pages 20 et 21). Nous voyons ainsi qu'ils correspondent à quatre des plus beaux bronzes

(Suite en page 81)

6



4

Ce joli morceau eſt frappant par le nourri & le brillant du fond noir, la fraîcheur de l'or, les broderies des habillements & par les attitudes caractériſées de ces dix-neuf enfants Japonois, avec leurs divers jouets qui y ſont repréſentés.

170 Une Caſſette pour mettre des bijoux, d'ancien laque, fond de bois du Japon, avec deux coqs en or de relief: elle eſt garnie d'equerres & autres ornemens dorés.

171 Une Boîte d'ancien laque du Japon d'un genre tout particulier. C'eſt une groſſe grenade vernie en rouge, avec des ouvrages en or en dedans: le dehors repréſente la nature & la

5

70 PORCELAINES.

fagot; une petite branche à côté, de porcelaine du Japon bleue & blanche ſur leurs pieds de bronze doré.

118 Une Pagode de pâte des Indes, aſſiſe; une autre petite à ſon côté ſur un pied de bois verni en verd.

119 Deux Eperviers de porcelaine brune, ſur leurs troncs, montés ſur des peids de bronze doré.

120 Deux beaux Aigles de grandeur naturelle, fond gris panaché de brun, ſur leurs troncs; les pieds ſont de bois doré.

L'un des deux eſt admirable par ſa fierté & le fini de ſon plumage.

Porcelaine colorée animaux.

121 Deux Lions de porcelaine de la Chine mutilés.

122 Deux Carpes de porcelaine du Japon, ſur leurs rochers verniſsés en partie.

123 Deux Chats de porcelaine du Japon, accroupis, colorés & panachés en rouge & noir, ſur des troncs de même porcelaine avec plantes en relief. On en a ajouté deux en cuivre,

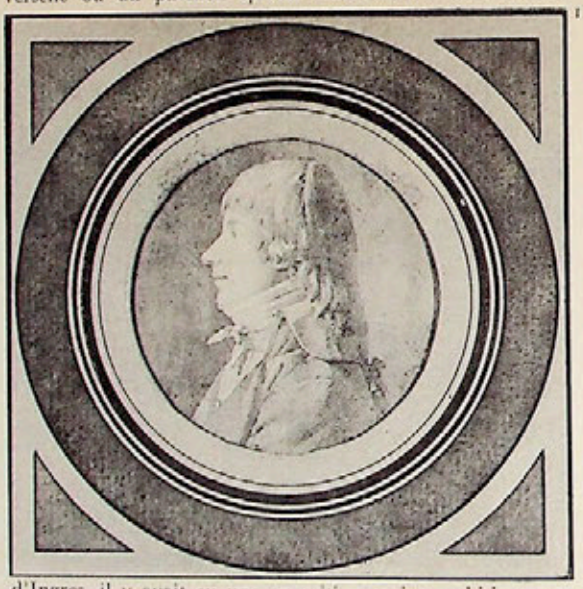
HOMMAGE A INGRES

par Agnès Mongan

INAUGURANT LA SÉRIE DES MANIFESTATIONS MARQUANT LE 100e ANNIVERSAIRE DE LA MORT DU PEINTRE, LE FOGG ART MUSEUM DE BOSTON A RÉUNI UN TRÈS IMPORTANT ENSEMBLE DE DESSINS DU MAITRE.

Il y a exactement cent ans, la Gazette des Beaux-Arts, à la première page de son numéro de février 1867, annonçait « Ingres est mort ». Encadré d'un large bandeau noir, le texte évoquait ensuite cette « perte irréparable que chaque jour rendrait plus sensible ». Il concluait en prédisant qu'Ingres garderait une place dans l'Histoire aussi longtemps qu'un seul de ses chefs-d'œuvre survivrait. Cet hommage était signé par Emile Galichon qui était alors directeur de la Gazette, et l'un des connaisseurs les plus érudits et les plus sensibles de son temps.

Quelques mois plus tard, une grande exposition commémorative était organisée à l'Ecole des Beaux-Arts où Ingres était entré comme étudiant en 1799, et où il avait été professeur, à partir de décembre 1829, jusqu'à sa démission, en octobre 1851. L'exposition comprenait près de 600 œuvres. Aucune manifestation de cette ampleur ne lui a depuis lors été consacrée. On peut même se demander s'il serait encore possible aujourd'hui de réunir un ensemble d'une telle importance, d'une telle variété, tant les œuvres sont maintenant dispersées, tant il faudrait affronter d'inextricables difficultés pour les obtenir. 23 des dessins présentés il y a cent ans à l'Ecole des Beaux-Arts ont été exposés au Fogg Art Museum. Six ans plus tôt, en 1861, et six ans après l'Exposition Universelle où un pavillon spécial était réservé aux œuvres



d'Ingres, il y avait eu une exposition moins ambitieuse au Salon des Arts-Unis. Celle-ci, organisée par les admirateurs du maître, ne comprenait que des dessins. Le catalogue comptait 92 numéros. Henri Delaborde, qui devait publier en 1870 la première monographie sérieuse sur l'œuvre d'Ingres, commentait l'exposition de 1861 dans la Gazette des Beaux-Arts. Louant l'œuvre d'Ingres, qui vivait encore à cette époque, il disait ne craindre ni les critiques de ses contemporains, ni le désaveu des générations à venir, car il ne faisait qu'anticiper sur le jugement de l'Histoire.

Galichon partageait si bien cette opinion qu'il pensait devoir accomplir pour la postérité la tâche dont il aurait souhaité que les critiques contemporains des grands maîtres de jadis se soient acquittés pour les dessins de ceux-ci: analyser « la signification, la provenance et l'histoire » des 92 dessins exposés. Il les divisait en groupe et analysait les différents dessins de chaque groupe. C'est le premier commentaire critique et attentif sur les dessins d'Ingres. Aussi clairvoyant qu'ait été Galichon, il ne pouvait guère prévoir pourtant quelle serait notre dette envers lui cent ans plus tard.

Si l'exposition du Fogg Art Museum peut sembler modeste en comparaison de celle de 1867, elle est pourtant plus ambitieuse que celle de 1861, puisqu'elle comprend 116 dessins au lieu de 92. Seize des feuilles exposées (parmi lesquelles 11 seulement figuraient à l'Exposition de 1867), étaient présentées au Salon des Arts-Unis en 1861, et cela, sans aucun doute, avec l'approbation du maître, car il n'est pas pensable que, de son vivant, elles aient été montrées sans son accord.

1 « Portrait d'un jeune homme de profil ». Crayon. Diam.: 69 mm. Vers 1796. Signé en bas à droite: « Ingres Fils ». Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

2 « La famille de Lucien Bonaparte ». Détail de la partie droite. Crayon. Dimensions de l'ensemble: 412 × 529 mm. Signé en bas à droite: « J. Ingres. Del Rome 1815 ». Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

Sur le continent américain, le Fogg Art Museum était l'endroit le plus indiqué pour célébrer le centième anniversaire de la mort d'Ingres. Le musée possède en effet plus de 65 œuvres de lui, entrées pour la plupart en 1943, avec le legs magnifique de Grenville L. Winthrop. Le Fogg étant un musée d'université, avec un espace de galeries limité et un budget restreint, nous avons décidé d'exposer uniquement des dessins, des aquarelles et quelques esquisses à l'huile. Il aurait été difficile, sinon impossible, de réunir des peintures illustrant l'œuvre d'Ingres dans son ensemble et montrant le développement complet de son style. Les six tableaux de lui entrés au musée avec le legs Winthrop étaient naturellement visibles pendant l'exposition, bien qu'ils n'en fissent pas partie en fait. Il y a cent ans, aucun musée des Etats-Unis ne possédait d'œuvres d'Ingres. A New York pourtant, s'était établie une famille suisse qui l'avait connu, dont il était l'ami, et dont il avait fixé les traits. Les descendants de cette famille possèdent encore trois des portraits qu'Ingres avait faits d'eux à Florence. Mr. Roger Guerber les a généreusement prêtés à l'exposition: ce sont les trois seuls dessins appartenant encore à la famille pour laquelle ils ont été faits. Ils ont rejoint pour un temps, au Fogg Museum, d'autres dessins qui ont fait de longs voyages: le premier est venu de Californie, où il était conservé depuis 1885, date à laquelle il était arrivé d'Allemagne. Les collectionneurs et les musées de l'Ouest comme de la côte Est ont prêté des dessins acquis en Angleterre, en Suisse et en France. Les deux importantes expositions organisées en France en 1911 et en 1934 ne comprenaient aucune œuvre empruntée à l'Amérique. C'est en 1939, lors de l'exposition « David et Ingres » organisée par Knœdler & Cº, qu'on put voir pour la première fois à New York un ensemble important de dessins d'Ingres. L'exposition fut ensuite présentée dans quatre musées des Etats-Unis. 15 des 35 dessins exposés alors étaient également au Fogg Art Museum, au printemps dernier, ainsi que 29 des 73 dessins que comprenait la plus récente exposition Ingres, organisée par Paul Rosenberg & Cº à New York en 1961. L'intérêt pour l'œuvre d'Ingres, né entre les deux guerres, s'est sensiblement accru depuis la seconde guerre mondiale.

L'exposition commémorant le centenaire de la mort d'Ingres a lieu quatre ans après la grande rétrospective qui a marqué celui de son grand rival, Delacroix. Le génie et les dons de ces deux grands contemporains sont tellement dissemblables, le genre et le nombre de leurs œuvres sont tellement divers, qu'une exposition consacrée à l'un d'eux est nécessairement tout à fait différente d'une exposition dédiée à l'autre. Les fumées de la longue et âpre bataille entre les tenants du romantisme et ceux de l'idéal classique se sont maintenant dissipées, et nous pouvons constater aujourd'hui que les frontières entre les deux adversaires n'ont jamais été aussi aiguës que les contemporains l'ont supposé. Mais dans leur manière d'utiliser les ressources de leur métier, Delacroix et Ingres ont été aussi différents que deux hommes peuvent l'être. L'élégant jeune homme de 24 ans qui apparaît sur l'autoportrait de 1804, aujourd'hui à Chantilly, avec des cheveux bruns, ses yeux brillants, son regard farouche, tenant son fusain comme un stylet, a été bien décrit par Delécluze, son ami de longue date: « Ingres n'a changé ni de physionomie ni de manières depuis son adolescence. Ce qui est vrai de sa personne ne l'est pas moins de son caractère qui a conservé un fond d'honnêteté rude qui ne transige jamais avec rien d'injuste ou de mal, et de son esprit, qui s'est toujours maintenu dans la même région. C'est un de ces hommes qui ont été mis au monde comme on coule une statue de bronze. Tout ce qui caractérise aujourd'hui le talent de cet artiste était déjà sensible dans ses pre-

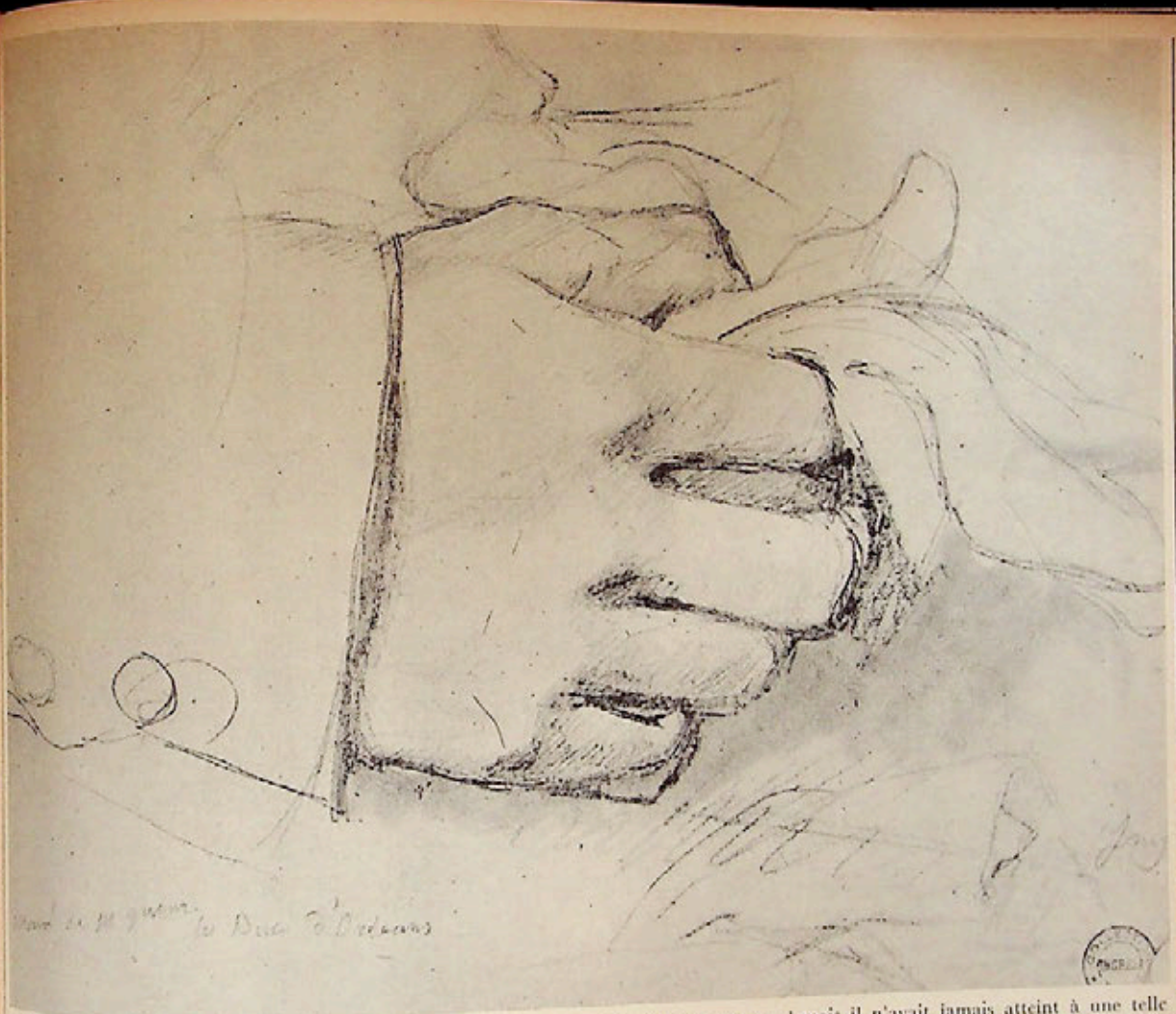
1 *Portrait présumé de la belle-fille de George Sand. Fusain estompé, 304 × 324 mm. Annoté à l'encre en bas à gauche: « Ingres à Catanoia » Vers 1796-1800. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.* 2 *Etude pour « Roxane ». Crayon rehaussé de blanc, 310 × 270 mm. Vers 1827. Coll. Walter C. Baker, New York.* 3 *« Portrait du Comte Antoine Apponyi ». Crayon rehaussé de blanc, 453 × 430 mm. Signé en bas à gauche: Ingres d. Florence 1823. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.*

1 « *Portrait d'Alexandre Lethière, de sa femme Rosine et de leur fille Latitia* ». Crayon. 278 × 221 mm. Signé en bas à gauche: « Ingres à Monsieur Lethière. Rome 1815 ». *Museum of Fine Arts, Boston.*
2 « *Monsieur et Madame Ingres* ». Crayon. 190 × 140 mm. Signé et daté en bas à droite: « Ingres Del. à Ses bons amis Taurel. 1830 ». Coll. Mrs George F. Baker, Locust Valley, N.Y.
3 *Etude pour la main droite du duc d'Orléans.* Crayon et fusain estompé et rehaussé de blanc. 189 × 239 mm. Signé en bas à droite: « Ing. » Annoté à gauche par l'artiste: Main de Mgr le duc d'Orléans. 1841-1842.

miers essais » (Louis David, Son Ecole et son temps, Paris, 1855, pp. 84-85). Cinquante-cinq ans après avoir peint le tableau de Chantilly, Ingres exécute l'autoportrait aujourd'hui au Fogg Museum. Il avait alors 79 ans. La position de la tête est presque la même dans les deux toiles. Les contours, moins tendus avec le temps, ont à peine changé. Le regard est toujours assuré, alerte, provoquant. Ingres, dès le départ, était animé d'une ambition sans détour. Avec quelle persévérance, avec quel acharnement n'a-t-il pas suivi le chemin qu'il avait choisi dès l'âge de 9 ans! Au cours de sa longue carrière, il connut des déceptions, des crises, et même, si nous nous reportons aux rapports de l'Académie de France à Rome, une série de maladies. Mais chacun de ces événements fut pour lui l'occasion d'une détermination plus ferme dans la poursuite de son idéal de perfection, et cela jusqu'à la veille de sa mort, à 87 ans.

Le plus grave revers qu'il connut, et certainement celui qu'il déplora le plus, fut l'interruption de ses premières études. Il n'avait alors que 11 ans. La Révolution entraîna la fermeture de l'école dirigée par les Frères de la Doctrine Chrétienne qu'il fréquentait à Montauban. Les notes interminables consignées dans les nombreux cahiers conservés à Montauban, les copies de chapitres entiers faites dans les livres qu'il lisait, la discipline de travail personnel qu'il s'imposait lui-même, le marquèrent de façon définitive. Si instruit qu'il soit devenu grâce à son respect sans limite pour le savoir et à son zèle pour l'étude, il ne fut jamais tout à fait à l'aise avec ceux dont la culture artistique, littéraire, musicale s'était développée dans des circonstances plus favorables. Il pouvait devenir agressif en face de tels hommes, peut-être par une réaction naturelle chez un être si sensible à toutes les nuances de l'intelligence et de la situation sociale. Envoyé hors de sa ville natale par son père, sculpteur modeste et musicien amateur qui l'avait initié aux arts, Ingres, à l'âge de 11 ans, entra à l'Académie de Toulouse. Deux ans plus tard, il remportait un premier prix pour la ronde-bosse. A quatorze ans, il subvenait lui-même à ses besoins en jouant le soir comme second violon dans l'orchestre du Capitole. Il se rappelait plus tard avoir appris la mort de Louis XVI pendant qu'il exécutait un concerto de Viotti. Il avait alors 13 ans.

L'un de ses premiers dessins, aujourd'hui à Montauban, est bien connu: il représente une tête antique d'après un plâtre. Mais on ignore généralement les petits portraits au crayon exécutés avant son départ pour Paris. Trois d'entre eux ont figuré à l'exposition du Fogg Museum. Ils sont signés « Ingres fils », pour les distinguer sans doute de ceux que faisait son père et qui représentent également, en format miniature, des portraits en buste. Mais déjà, à 16 ou 17 ans, le fils avait des dons que ne possédait pas son père. Sur la surface limitée du dessin, on sent l'étonnant frémissement de la personnalité, l'animation de la bouche, la vivacité des yeux, un contrôle absolu des petits traits parallèles dessinant le col, les épaules, la cravate. Etant donné le goût qu'il eut plus tard pour les papiers de qualité spéciale, il est intéressant de noter que deux de ces dessins sont exécutés sur parchemin. L'ardente vitalité du jeune artiste est parfaitement contrôlée, soumise à un œil pénétrant, à un jugement sûr. Il conservera ces dons tout



au long de sa vie, quelle que soit la dimension ou le caractère de la figure qu'il avait à représenter.

Il avait 17 ans lorsqu'il vint à Paris pour entrer dans l'atelier florissant, bruyant, surpeuplé, de David. Pour lui qui sortait d'un milieu très puritain, puritain comme seuls peuvent l'être parfois certains milieux du Midi de la France, l'atmosphère libre et détendue de l'atelier de David a dû être à la fois une révélation et un choc. Ce fut manifestement le cas. Avec la « Tête de jeune fille » (voir page 24), Ingres incline pour un instant vers un style différent. La tête est exécutée à une échelle plus grande que toutes celles que nous connaissons, les contours sont francs, le dessin du drapé est remarquablement libre et rapide, bien que son amour du rythme reste présent. Au lieu de créer les ombres et les lumières par des hachures parallèles comme dans les miniatures, Ingres adopte ici une technique presque « tachiste », celle qu'on trouve d'ailleurs sur les portraits à l'huile inachevés de David, « Madame Trudaine », par exemple (Musée du Louvre) ou sur certains de ses portraits dessinés, comme celui de Lepelletier de Saint-Fargeau (Bibliothèque Nationale).

Après cette brusque oscillation pourtant, le pendule retrouve son rythme propre, une cadence un peu élargie, moins ample pourtant que dans cette parenthèse soudaine et brève, déterminée par le brusque contact d'une ambiance entièrement nouvelle. Lorsqu'il eut découvert son « tempo » personnel, il s'y tint fermement tout le reste de sa vie, non pas dans la monotonie de répétitions exactes et fastidieuses, mais dans un nombre infini de subtiles variations. Au fil des années, l'ardeur de l'inspiration, l'intuition grandissent, servies par un œil pénétrant et une main habile. Avant son départ de Paris pour Rome, à l'automne 1806, les caractéristiques de son style sont déjà définies, le contour délicat mais ferme, la déformation volontaire mais discrète de la forme, le pouvoir quasi surnaturel de rendre la ressemblance, dans le tracé, précis et vivant à la fois, de ses figures. Le choix des matériaux est déjà fixé aussi: mine de plomb à la pointe aiguë sur un papier blanc lisse. Cela nous paraît aujourd'hui si naturel, que nous oublions combien cette technique a dû paraître extraordinaire à l'époque. David avait utilisé le papier blanc et parfois la mine de plomb, mais jamais avec une telle constance, une telle subtilité, une telle harmonie. Flaxman aimait les contours nets, joliment définis, mais il n'avait jamais atteint à une telle fermeté de la ligne. Le style d'Ingres dessinateur, aussi nouveau que son siècle, fut immédiatement reconnu comme celui d'un maître. Si ses peintures étaient âprement décriées et jugées « gothiques », ses dessins ne soulevaient aucune critique de ce genre. Il est également surprenant de noter que, malgré le bouleversement suscité en Europe par les guerres de Napoléon, Ingres, pendant ses premières années à Rome, pouvait se procurer les papiers anglais de la meilleure qualité, des papiers à la surface unie et lisse, qui retenaient les touches les plus légères de la pointe.

Le don étonnant qu'il avait de saisir la ressemblance fut très rapidement connu. A 23 ans, il avait été chargé de peindre le portrait du Premier Consul. Napoléon l'apprécia tellement que, devenu empereur, il demanda à Ingres d'en faire un autre. Le second n'est pas plus pénétrant que le premier. Visiblement, les « portraits d'apparat » officiels ne devaient jamais attirer l'artiste. Ce qui est vrai des portraits peints l'est encore plus des dessins. Il suffit de regarder ceux-ci pour reconnaître les modèles qui plaisaient à l'artiste et ceux qui l'ennuyaient. Il ne dissimulait pas ses sentiments, peut-être en étan

incapable. Il nous donne du milieu romain une image étonnamment vivante et attachante, montrant les artistes dont il partageait les goûts et les dégoûts, les architectes qui étaient avec lui à l'Académie, son directeur, la femme et les enfants de celui-ci, la charmante femme du marchand qui lui fournissait son papier, ses crayons, ses couleurs et ses pinceaux, les officiels hautains, parfois arrogants, qui administraient la Rome napoléonienne et les sujets de l'antiquité romaine que l'artiste comme le mécène impérial jugeaient convenables pour des conquérants éclairés, « Romulus vainqueur d'Acron », « Virgile lisant l'Enéide », « Le Songe d'Ossian ».

Les premières années d'Ingres en Italie furent les seules, à une ou deux exceptions près, durant lesquelles il s'intéressa au paysage. La lumière de Rome fut peut-être l'élément principal qui l'incita à représenter, pour sa fiancée, les environs du lieu où il vivait, mais nous aimerions suggérer une autre source qui peut l'avoir également poussé dans cette voie.

Au début de l'hiver 1806-1807, Pierre-Adrien Pâris revint à Rome pour « réchauffer ses vieux os» au soleil du Midi. Pâris, architecte, dessinateur et collectionneur, avait vécu à Rome de 1771 à 1774. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) avait été « Prix de Rome » à la même époque. Les deux hommes étaient devenus amis et le restèrent. Pendant l'automne 1806, Suvée invita son vieux camarade à venir le voir à l'Académie de France dont il était Directeur, et qui avait été transférée, sur son initiative, du Palais Mangani sur le Corso à la Villa Médicis. Brusquement, en janvier 1807, Suvée mourut d'une attaque d'apoplexie, alors qu'il s'entretenait avec quelques étudiants. Alquier, l'ambassadeur de France à Rome, intervint rapidement et avec beaucoup de sagesse, comme la suite allait le montrer: il demanda à Pâris de rester à Rome pour assumer l'intérim jusqu'à ce qu'un nouveau directeur puisse être nommé et qu'il arrive à Rome.

En raison des succès de Napoléon, l'école était plus importante qu'elle ne l'avait jamais été. Elle comptait vingt pensionnaires. Il y fallait un homme d'expérience et de jugement ferme. Pâris accepta la charge. Il s'en acquitta de janvier à octobre, époque à laquelle Guillon Lethière arriva pour prendre son poste. Dans son rapport final, daté du 2 octobre 1807, — le dernier des remarquables documents où il relate son excellente administration —, Pâris insiste auprès des autorités françaises pour qu'elles envoient à Rome des peintres de paysage plutôt que des musiciens: « Ce pays est un des plus riches en sites variés et piquants: le climat y donne à la couleur une vigueur et un éclat dont on n'a pas idée dans les pays septentrionaux, tandis que l'air, toujours chargé de vapeurs, produit pour la perspective aérienne des effets sûrs et décidés». Conscient des changements du goût, comme

1 « Portrait d'Augustin Jordan et de sa fille Adrienne », Crayon. 430 × 323 mm. Signé en bas à droite: « Ingres Del. 1817 ». Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge. 2 « Portrait de Madame Augustin Jordan et de son fils Gabriel». Crayon. 443 × 326 mm. Signé en bas à droite: « Ingres Del. Rome 1817 ». Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge.

des changements de régime, Pâris se réfère prudemment à la peinture du XVII[e] siècle. Rappelons pourtant qu'il légua à sa ville natale, Besançon, un admirable ensemble de paysages dessinés par Hubert Robert et Fragonard pendant leur séjour à Rome. La description qu'il donne convient aussi bien à ces œuvres-là qu'à celles des maîtres plus anciens.

Le jeune Ingres, nouveau venu à Rome, ne pouvait rester indifférent à l'enthousiasme passionné d'un tel homme, surtout lorsque cet homme, peu après l'arrivée d'Ingres, prit la direction de l'Ecole. L'ombre de Pâris l'accompagne sûrement quand, en 1807, pour la première et dernière fois de sa vie, il peint quelques vues de Rome et qu'il se met à dessiner une série de dessins de paysages d'une extrême pureté, d'une sensibilité sobre et retenue.

Après 1815, le rêve napoléonien s'estompe rapidement. L'Empire est perdu et Rome avec lui, mais Ingres avait eu le temps de connaître Lucien, un modèle plus sympathique que son frère, et sa famille qui lui était très attachée: il l'a représentée dans un groupe d'un intérêt et d'un charme irrésistibles. On se demandera toujours comment il put les maintenir dans cette immobilité paisible assez longtemps pour saisir leurs caractères et représenter leurs délicates parures. Leur chute laissa l'artiste sans protecteur et, en partie, sans paiement. A son corps défendant, le peintre d'histoire dut gagner sa vie, tant bien que mal, en dessinant les portraits des nouveaux résidents français, qui représentaient désormais le pays près du Vatican, et aussi des voyageurs anglais. Ceux-ci, délivrés par la fin des guerres napoléoniennes qui les avaient confinés dans leur île, affluaient maintenant à Rome pour y trouver diversion et lumière. La qualité des Français de la Restauration peut se mesurer au contraste qu'ils font avec leurs prédécesseurs immédiats. Mallet, ingénieur militaire de Napoléon, est plein de suffisance, conscient de sa compétence et de son pouvoir. Les Jordan et leurs enfants sont d'une autre race: ce sont des aristocrates, liés à l'Ancien Régime, cultivés, élégants, sûrs d'eux-mêmes. Pour eux, Ingres adopte un plus grand format que pour ses modèles anglais, celui qu'il réserve à ses généreux protecteurs florentins, les Le Blanc, et au couple que nous identifions ici avec le ministre d'Autriche et sa ravissante femme. Les clients anglais d'Ingres lui causaient bien des soucis. Il mit carrément à la porte l'un d'entre eux qui avait eu l'indiscrétion de demander, en frappant à sa porte, si c'était bien là que vivait le dessinateur de portraits. « Non, c'est un peintre d'histoire qui habite ici », lui répondit-il en le poussant dehors. Il devait pourtant trouver fascinants ces visiteurs britanniques: la vie, la justesse, la pénétration de leurs portraits dément son cri de lassitude. « Il ne faut pas essayer d'apprendre à faire le beau caractère », dira-t-il plus tard à ses étudiants, « il faut le trouver dans le modèle ». Ses portraits révèlent une telle attention à chaque nuance de distinction, — morale, sociale et nationale, — à chaque facette de caractère, que les documents sur la vie des modèles ne font que confirmer ce que nous savons déjà. D'un seul regard, nous pouvons reconnaître le noble anglais, l'aristocrate français, le diplomate allemand, le bourgeois, l'artiste, le savant, le travailleur acharné, l'âme généreuse, l'astucieux politicien. Sur la surface restreinte d'une simple feuille blanche, nous trouvons la la variété infinie de la vie elle-même. Parfois, ce n'est pas même le visage qui raconte l'histoire, mais simplement la main d'un modèle; et cette main trahit tout le caractère du personnage. Ainsi à l'exposition du Fogg Museum quatre études de mains nous montrent tour à tour la puissance et la force d'un grand homme de presse, Bertin, l'aisance et l'adresse du serviteur de l'Etat presque désabusé, le Comte Molé, et la grâce élégante, la force de l'aristocrate sûr de lui, le Duc d'Orléans (voir page 27). A l'exposition du Fogg Museum, les portraits dessinés et les études pour les portraits peints étaient presque trois fois plus nombreux que les autres dessins. La raison en est simple: Ingres croyait profondément à la tradition, aussi bien dans son comportement personnel que dans les habitudes d'atelier. Comme les artistes des siècles précédents, il conservait tout ce qui se trouvait dans son atelier. Ceci constituait une masse énorme de matériel de référence pour lui-même et pour ses élèves. Il a vendu ses portraits dessinés seulement à ceux pour qui il les avait faits pendant les années où il connut des difficultés financières. Les portraits rapidement tracés de ses collègues, il leur en faisait cadeau. Tout le contenu de son atelier, dessins, esquisses à l'huile, peintures, livres, partitions musicales, a été légué par lui à sa ville natale, Montauban. Ingres par ce geste soustrayait un ensemble d'une richesse considérable à un éventuel marché.

Il n'y eut qu'une exception. A la fin de sa vie, trois mois à peine avant sa mort, il se laissa persuader par Haro, qui était son ami depuis des années et le fournissait en toiles, peinture, pinceaux et matériel, de se séparer d'un certain nombre de dessins, essentiellement des études pour des portraits aujourd'hui célèbres. Ingres accepta, poussé sans doute par le désir de laisser sa femme dans une meilleure situation. Beaucoup des dessins exposés au Fogg Museum sont en Amérique en raison de cette décision.

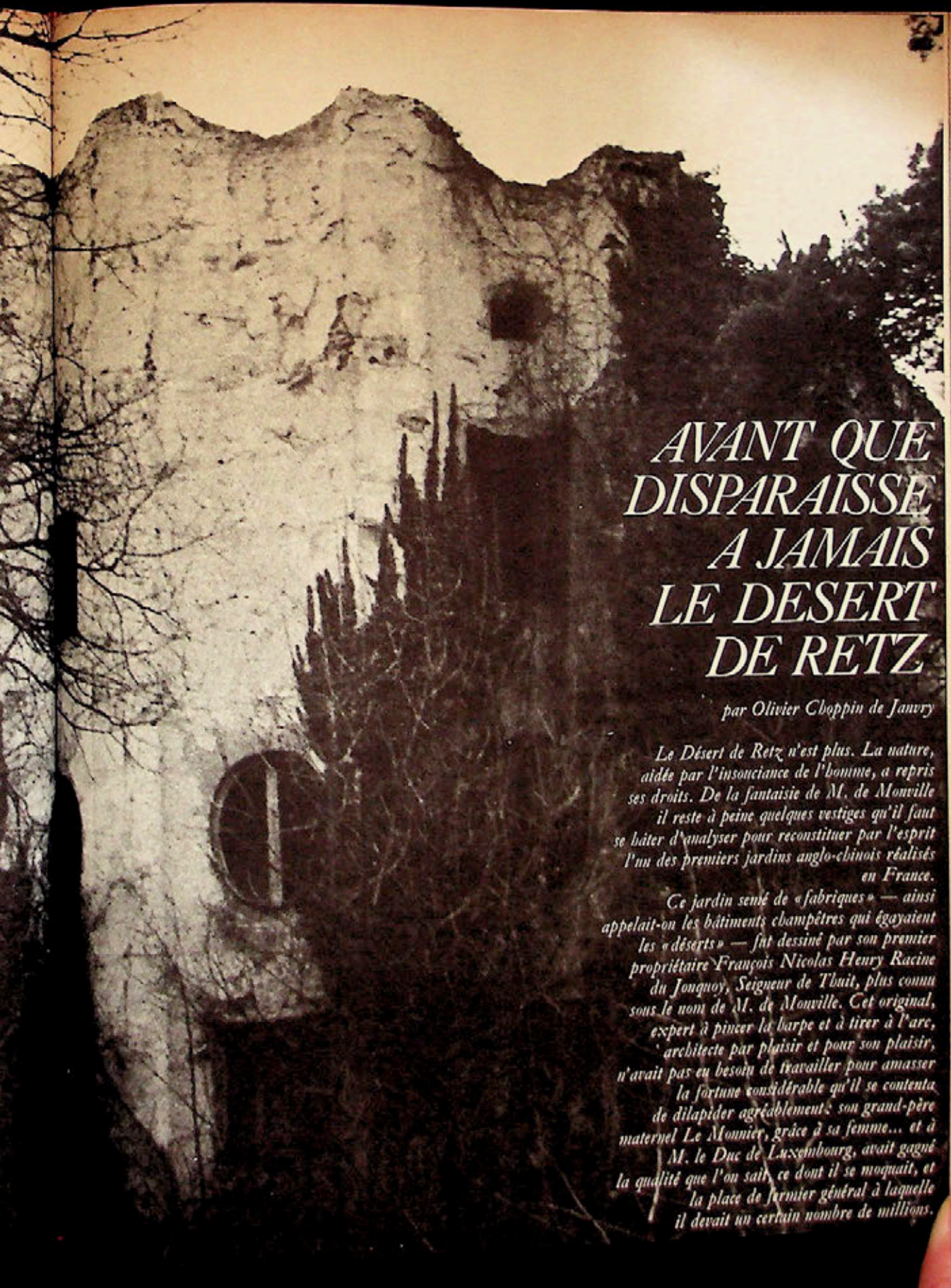
Un exemple émouvant de son respect pour la tradition est son refus de poser sa candidature à l'Institut où une place était devenue vacante en 1824. Il pensait que Charles Thévenin, qui avait été directeur de la Villa Médicis après Lethière, et qui était son ami, devait passer avant lui, alors même qu'il aspirait de tout son cœur à cet honneur, comme il l'avoue dans une lettre à sa femme. Il défendit activement la candidature de Thévenin, et Thévenin fut élu. Le sort lui apporta une compensation dès l'année suivante. La mort inattendue de son vieil ennemi, Denon, permit à Ingres de poser sa candidature. Il fut immédiatement reçu. Son amour de la famille et son dévouement à ses amis, constituent un leitmotiv tout au long de son œuvre. Lorsqu'il avait trouvé un véritable ami, c'était un ami pour toujours, et les amis de ses amis étaient accueillis de la même façon. Leurs noms paraissent et reparaissent. Nous les rencontrons à Rome en 1809, 1810, 1811, à Florence après 1820, puis, de nouveau à Rome et à Paris. Nous suivons leur mariage, leurs carrières, leurs enfants et les enfants de leurs enfants. Sans enfants lui-même, Ingres dessinait avec une poignante intensité ceux de ses amis. Lorsqu'il devint vieux, la pointe dure de son crayon est parfois remplacée par une mine plus douce, un papier légèrement teinté de brun se substitue au papier blanc et des rehauts de blanc s'ajoutent à la mine de plomb. La forme devient plus pleine, l'interprétation plus chaleureuse. Le cercle dans lequel il évolue, alors qu'il est presque devenu lui-même un « monument historique », est désormais plus large, plus ouvert. Les dessins pour les grands sujets de ses débuts « Acron » et « Virgile », témoignent de son culte pour l'antiquité et pour son dieu, Raphaël. En fait, la différence entre ces premiers dessins et les derniers, ceux de « l'Age d'or » par exemple, reflètent une évolution analogue à celle de Raphaël. Les dessins exécutés par celui-ci à Rome vers 1518 montrent en effet une aisance, une ampleur de vision, de conception que n'avaient pas les dessins faits à Florence en 1504. La même transformation apparaît dans l'œuvre d'Ingres, transformation qui s'accomplit grâce à une réflexion et une pratique constantes. Les dessins d'Ingres peuvent être mis en parallèle avec ceux de l'un des plus grands dessinateurs, bien que son développement ait naturellement été beaucoup plus lent.

Cette exposition de dessins, d'aquarelles et d'esquisses à l'huile, nous introduit au plus intime de la vie de l'artiste. Pour les gens du dehors, il semblait parfois bourru, aveuglément partial, étroit d'esprit. L'une de ses maximes favorites était l'ancienne devise: « Connais-toi toi-même ». Il se connaissait profondément. Nombre de ses contemporains voyaient ses défauts et interprétaient son habitude de revenir sans cesse sur un même sujet pour l'améliorer comme la preuve de son manque d'imagination. Ils n'ont pas compté précisément le nombre de sujets auxquels Ingres s'est attaqué sous une forme ou sous une autre. Ils jugeaient ses déclarations ennuyeuses. Ils sous-estimaient à la fois son intelligence et son génie. Sa concentration va bien au-delà des apparences. Un seul exemple suffit à le montrer: Les deux figures de « l'Iliade » et de « l'Odyssée », assises aux pieds d'Homère dans « L'Apothéose d'Homère » ont fait l'objet d'études répétées sur de nombreux dessins alors qu'Ingres cherchait la forme et la pose qui exprimeraient le mieux sa pensée. Finalement, il se trouva prêt et il écrivit à un ami quelle était son idée:

« Aux pieds d'Homère, l'Iliade, l'air fier, martial, tenant ses deux genoux serrés dans ses deux mains. Ses vêtements, sa chevelure un peu en désordre rappellent à la fois Achille caché sous l'habit des filles de Lycomède et Achille irrité, retiré sous sa tente. L'Odyssée, entièrement enveloppée d'une draperie vert d'eau, une rame brisée à ses côtés, souvenir des périlleux voyages, observe et médite: c'est Ulysse ».

Cette interprétation n'est pas nécessaire

(Suite en page 82)



AVANT QUE DISPARAISSE A JAMAIS LE DESERT DE RETZ

par Olivier Choppin de Janvry

Le Désert de Retz n'est plus. La nature, aidée par l'insouciance de l'homme, a repris ses droits. De la fantaisie de M. de Monville il reste à peine quelques vestiges qu'il faut se hâter d'analyser pour reconstituer par l'esprit l'un des premiers jardins anglo-chinois réalisés en France.

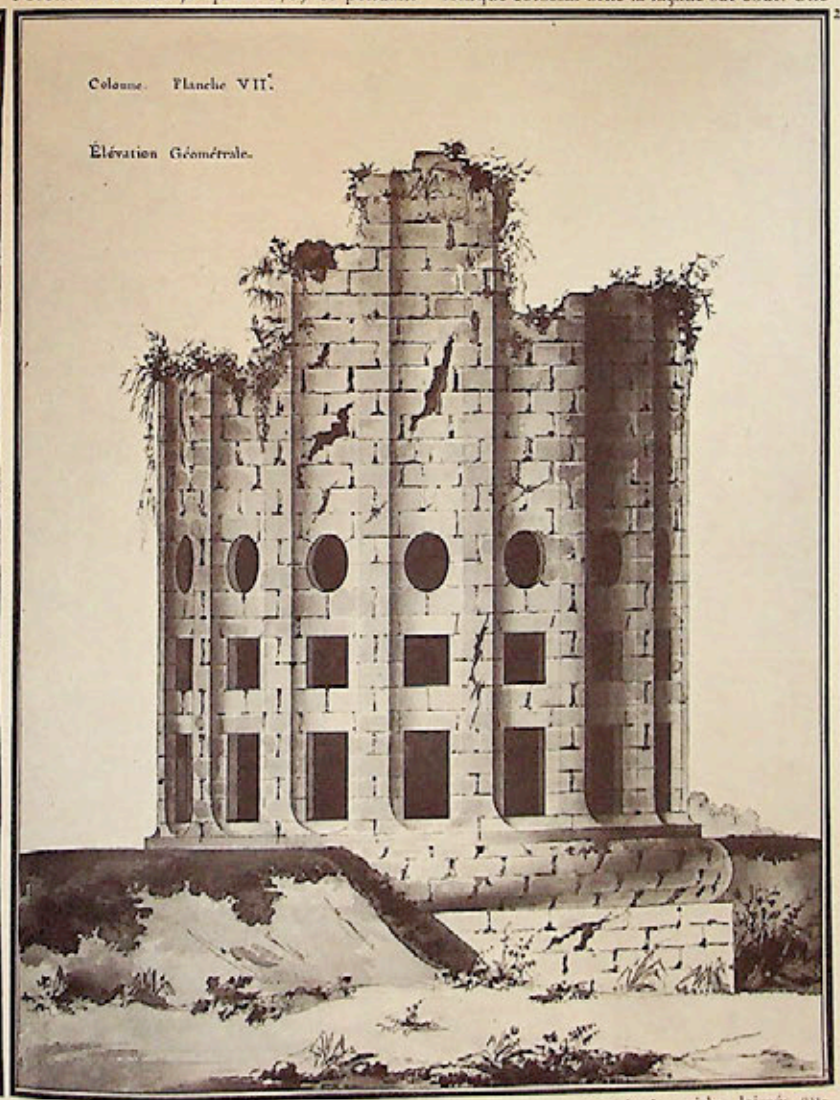
Ce jardin semé de « fabriques » — ainsi appelait-on les bâtiments champêtres qui égayaient les « déserts » — fut dessiné par son premier propriétaire François Nicolas Henry Racine du Jonquoy, Seigneur de Thuit, plus connu sous le nom de M. de Monville. Cet original, expert à pincer la harpe et à tirer à l'arc, architecte par plaisir et pour son plaisir, n'avait pas eu besoin de travailler pour amasser la fortune considérable qu'il se contenta de dilapider agréablement : son grand-père maternel Le Monnier, grâce à sa femme... et à M. le Duc de Luxembourg, avait gagné la qualité que l'on sait, ce dont il se moquait, et la place de fermier général à laquelle il devait un certain nombre de millions.

M. de Monville serait né vers 1730, à Alençon sans doute, où son père Jean Baptiste Racine du Jonquoy était receveur général des Finances avant d'être trésorier général des Ponts et Chaussées de France.
En 1750 il vit à Paris, chez son grand-père Le Monnier, rue Neuve des Petits Champs, et s'amuse follement. Le Guet le pourchassera même un soir pour avoir donné un concert nocturne, avec quelques autres joyeux fêtards, à Mme Brissard puis à Mlle Astraudy, actrice à la Comédie Italienne. Dufort de Cheverny, son concurrent pour la place d'Introducteur des Ambassadeurs, nous laisse de lui le portrait suivant:
« Frère de la marquise de Rénel, ce jeune homme un peu plus âgé que moi était l'un des plus beaux cavaliers de Paris. Il avait cinq pieds huit pouces; fait comme un modèle, il avait la taille et la jambe superbes, la tête un peu trop petite mais agréable. Il dansait supérieurement, s'élevant de terre avec une telle grâce qu'on ne cessait de l'inviter à tous les bals. Il réussissait à étonner dans tous les exercices, montant à cheval, jouant à la paume, touchant les instruments, tirant des flèches avec un arc mieux qu'un sauvage. » Mais cela n'est pas suffisant pour faire un bon Introducteur des Ambassadeurs. Mieux appuyé à la Cour, Dufort de Cheverny l'emporta sur Monville « dont le père avait mal fait les affaires et dont le grand-père n'avait d'autres titres qu'une grande fortune de finance ».
M. de Monville se consolera-t-il dans le mariage? Les titres qu'il n'avait pas en 1750, il les fait porter en 1755, sur des dispenses de bans. Le voici Seigneur du Thuit, Baron de Monville, pour épouser Aimable Charlotte Félicité Lucas de Boncourt qui ne fait que traverser sa vie: elle meurt quelques années plus tard. En 1757 quand il est reçu Grand Maître des Eaux et Forêts à Rouen, son titre de baron a disparu sur ses lettres de dispense d'âge. Il vit alors tantôt au Thuit près Le Vaudreuil, tantôt à Paris à l'hôtel Le Monnier.
Mme de Genlis le compte, sans doute abusivement, parmi ses adorateurs. C'est un magnifique soupirant, jeune, veuf, riche et très beau, noble et romanesque, mais il n'est pas de la cour... Ensemble ils apprennent à jouer de la harpe chez Gaiffre qui avait su remettre à l'honneur cet instrument, après l'avoir transformé par l'adjonction de pédales. Monville est le premier homme du royaume à en pincer. Il s'en sert pour s'accompagner en chantant. Plus tard, en 1775, deux fois

par semaine il vient en jouer à Bellechasse chez Mme de Genlis devenue « gouverneur » des enfants du futur Philippe Egalité. Il accompagne alors avec Jarnovitz, le meilleur violon du moment, Gluck et Monsigny venus chanter en personne leurs nouveaux airs d'opéra. Nous sommes loin de l'amateur distingué, mais en présence d'un artiste accompli. M. de Monville ne fera jamais rien à moitié...

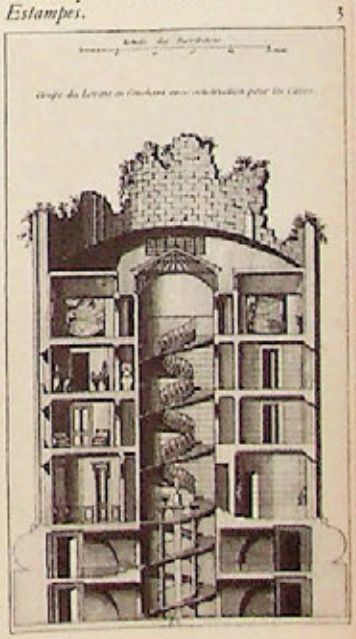
Dufort de Cheverny se trompe lorsqu'il écrit que Monville n'a gardé que dix mois sa charge de Grand Maître des Eaux et Forêts. Il le sera jusqu'en 1765 et pendant

Monville rue de la Bonne Morue. Ne s'agirait-il pas plutôt de la rue d'Anjou? car à cette époque, je n'ai pas trouvé trace rue de la Bonne Morue (actuellement rue Boissy d'Anglas) d'un hôtel susceptible d'avoir été habité par M. de Monville. Les deux hôtels rue d'Anjou — il y avait le grand et le petit hôtel Monville — ont disparu lors du percement du boulevard Malesherbes. Le plus grand nous est connu par une gravure conservée au Cabinet des Estampes. Des balustres couronnent les divers bâtiments qui s'imbriquent les uns dans les autres. Un ordre ionique colossal orne la façade sur cour. Une



2

1 Vue perspective du Désert de Retz. On distingue de gauche à droite : le temple du Dieu Pan, le petit autel presque ruiné, l'église gothique ruinée, dans le lointain, la colonne détruite et le théâtre découvert sous un berceau de grands ormes. Aquarelle. Nationalmuseum, Stockholm. 2 Géométral de la colonne détruite. Lavis, Nationalmuseum, Stockholm. 3 Coupe sur la colonne détruite. Gravure de Lerouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

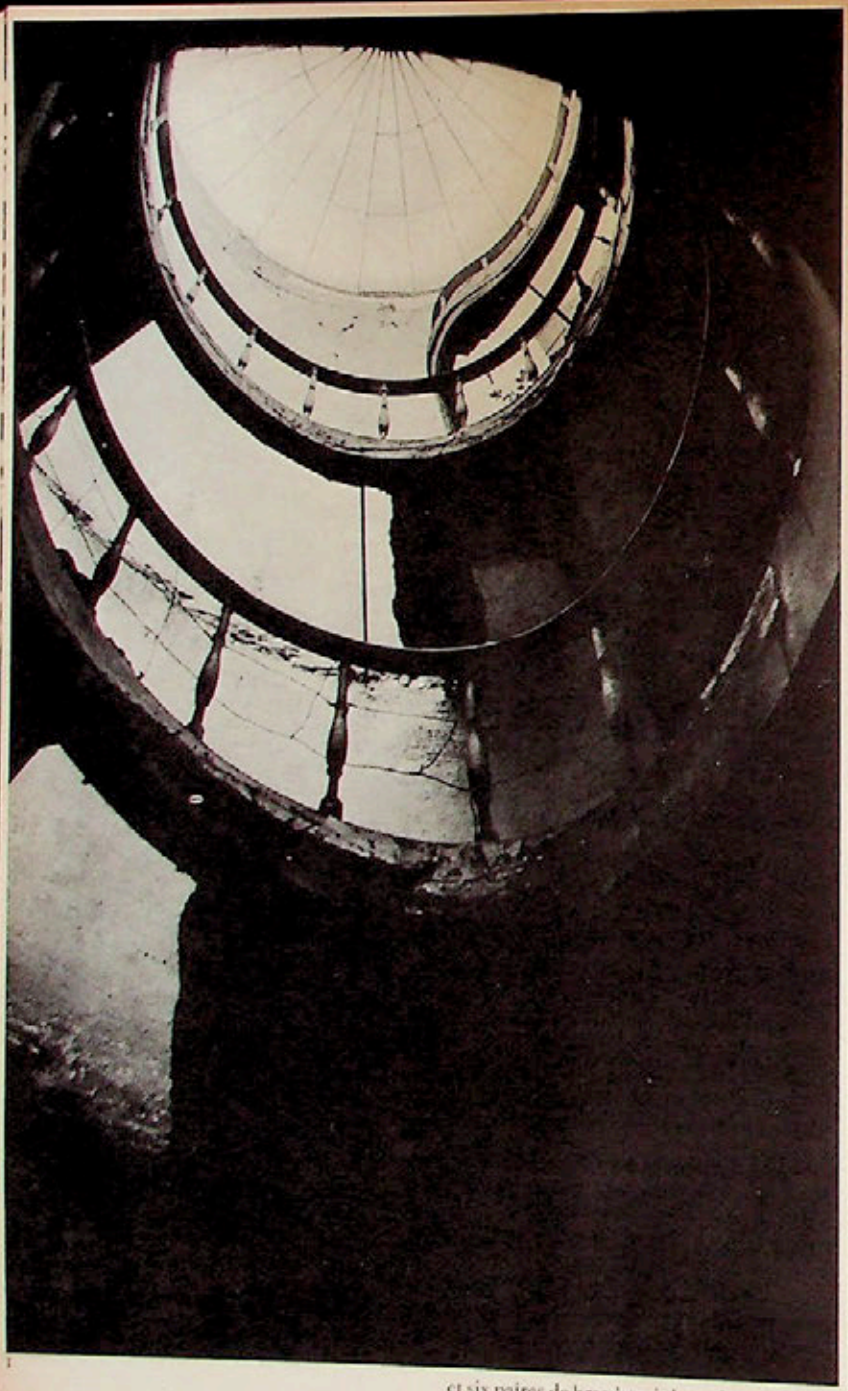


3

toute cette période il se passionne pour la botanique, l'arboriculture et l'horticulture. Le nombre de livres s'y rapportant, retrouvés au Désert de Retz, est impressionnant. Sans doute étaient-ils auparavant rue d'Anjou où M. de Monville avait fait construire un hôtel par Boullée. La date de la construction n'est pas déterminée d'une façon précise mais une chose est certaine: dès 1766 M. de Monville est domicilié rue d'Anjou, faubourg Saint-Honoré, paroisse de la Ville l'Evêque, et cela jusqu'en 1792. Cette date de 1766 m'incite à penser que la mémoire de Dufort de Cheverny est à nouveau en défaut quand il décrit l'installation de M. de

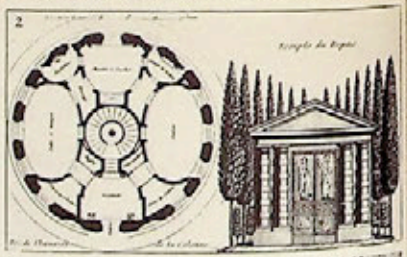
frise à canaux meuble les vides laissés au-dessus des baies du rez-de-chaussée. Sur cour l'ordre ionique se décroche pour former un péristyle surmonté d'une attique. L'intérieur semble avoir frappé tout particulièrement Dufort de Cheverny venu lui proposer la place d'Introducteur des Ambassadeurs dont il veut se défaire.

« J'arrive rue de la Bonne Morue, je monte un perron de huit marches; j'entre dans une antichambre très chauffée, toute en stuc, avec un magnifique poêle. Un valet de chambre m'ouvre deux battants et les referme. Je me trouve dans une première antichambre toute dorée, éclairée par un lustre de huit bougies,



1 *Vue intérieure de la colonne détruite: l'escalier. Etat actuel.*
2 *Le temple du Repos. Plan du rez-de-chaussée de la colonne détruite. Gravure de Lavrouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*
3 *Pot à feu situé à l'entrée du théâtre découvert.*
4 *Vue intérieure de la colonne détruite. 1er et 2e étage. Etat actuel.*
5 *Vue extérieure de la colonne détruite.*

et six paires de bras à trois branches aussi allumés. Au fond, je vois un buffet magnifique chargé d'ornements; l'heure sonne, et j'entends un concert organisé sortir de la boiserie et jouer à plusieurs parties un air de Rameau. Je passe de là dans un premier salon orné de colonnes saillantes, éclairé par des lumières cachées et resplendissant comme un beau jour. Je continue et me trouve dans une chambre à coucher des plus élégantes, toute en velours cramoisi avec des crépines d'or; je n'avais encore rien vu de si superbe. Tout était éclairé, tout ouvert et j'étais seul. Je me crus dans un palais des fées ou dans celui des Mille et une nuits. Je passe dans une autre pièce et j'aperçois Monville, vêtu superbement, posé comme le Magnifique devant un bureau de porcelaine, le plus beau et le plus agréable possible, et écrivant. Le cabinet était ouvert des deux côtés et les tuyaux de chaleur étaient si bien distribués que quoi qu'il fît froid, on aurait pu se croire en plein été. Pas une cheminée ne paraissait, tout se chauffait par des poêles, dont le service était dérobé aux yeux. Monville, après avoir joui de ma surprise sans paraître y faire attention, me conduit plus loin. C'est un salon Turc tout en glaces, sans aucune fenêtre, le jour venait d'en haut par un vitrage. Une balustrade en saillie, du meilleur goût, revenait en voussure sur le salon, qui était garni d'un tapis turc très épais. Tout autour régnait une ottomane de velours cramoisi à crépines d'or, sans aucun bois, mais en matelas, sur laquelle étaient en abondance de gros coussins de taffetas d'Italie qui se plaçaient à volonté pour faire un siège plus élevé, des dossiers ou des appuis aux bras. Au fond était une ottomane plus riche encore si il était possible. Les portes de ce délicieux séjour se fermaient à volonté par des coulisses qui continuaient la forme du salon. Un secret dans le mur, poussé légèrement, les faisait ouvrir avec une promptitude merveilleuse. J'entends bientôt au-dessus de ma tête un concert exécuté avec des instruments à vent; cette mode venue d'Allemagne était en usage chez les princes et chez les ambassadeurs pendant le souper. Monville,



qui donnait dans toutes les choses magnifiques, avait six musiciens à lui qui régulièrement, tous les jours depuis sept heures jusqu'au souper, exécutaient dans une pièce au-dessus du salon Turc — et qui donnait aussi dans la salle à manger, toute en stuc et éclairée par des cariatides de bronze — les morceaux de musique les plus agréables et les plus à la mode. »
Ce raffinement dans le confort, le nombre considérable de glaces, les commandes secrètes des portes, et les couloirs dérobés sans parler des escaliers, devaient permettre mille fantaisies pas toujours innocentes à M. de Monville. Le journal des Inspecteurs de M. de Sartines, chronique de la vie galante

entre 1761 et 1764, le cite régulièrement: il change à tout instant de maîtresse; il enlève à M. de Cramayel, fermier général, une figurante de l'opéra qu'il entretenait depuis de nombreuses années; quinze jours, après l'inspecteur note « la Demoiselle Dumirey est à louer »... Le 8 mai il avoue publiquement Sophie Arnould, première chanteuse de l'opéra, pour maîtresse. Le 31 juillet de la même année son intrigue avec la demoiselle Leclerc est terminée... la liste est longue. Notons juste cette réflexion concernant une Mme de St-Janvier. « Il faut que Monville en soit grandement amoureux car tout le monde le sait; malgré qu'il soit fort riche, il n'est point du tout généreux et cependant voilà plus de cent louis de cadeaux qu'il fait à cette dame... » A quoi doit-il donc ses succès dont Louis XV lui-même a pu être jaloux?

– Tu as couché avec tous mes sujets, dit le Roi à Mme d'Esparbès.

– Oh! Sire...

– Tu as eu le duc de Choiseul!

– Il est si puissant.

– Le maréchal de Richelieu!

– Il a tant d'esprit.

– Monville!

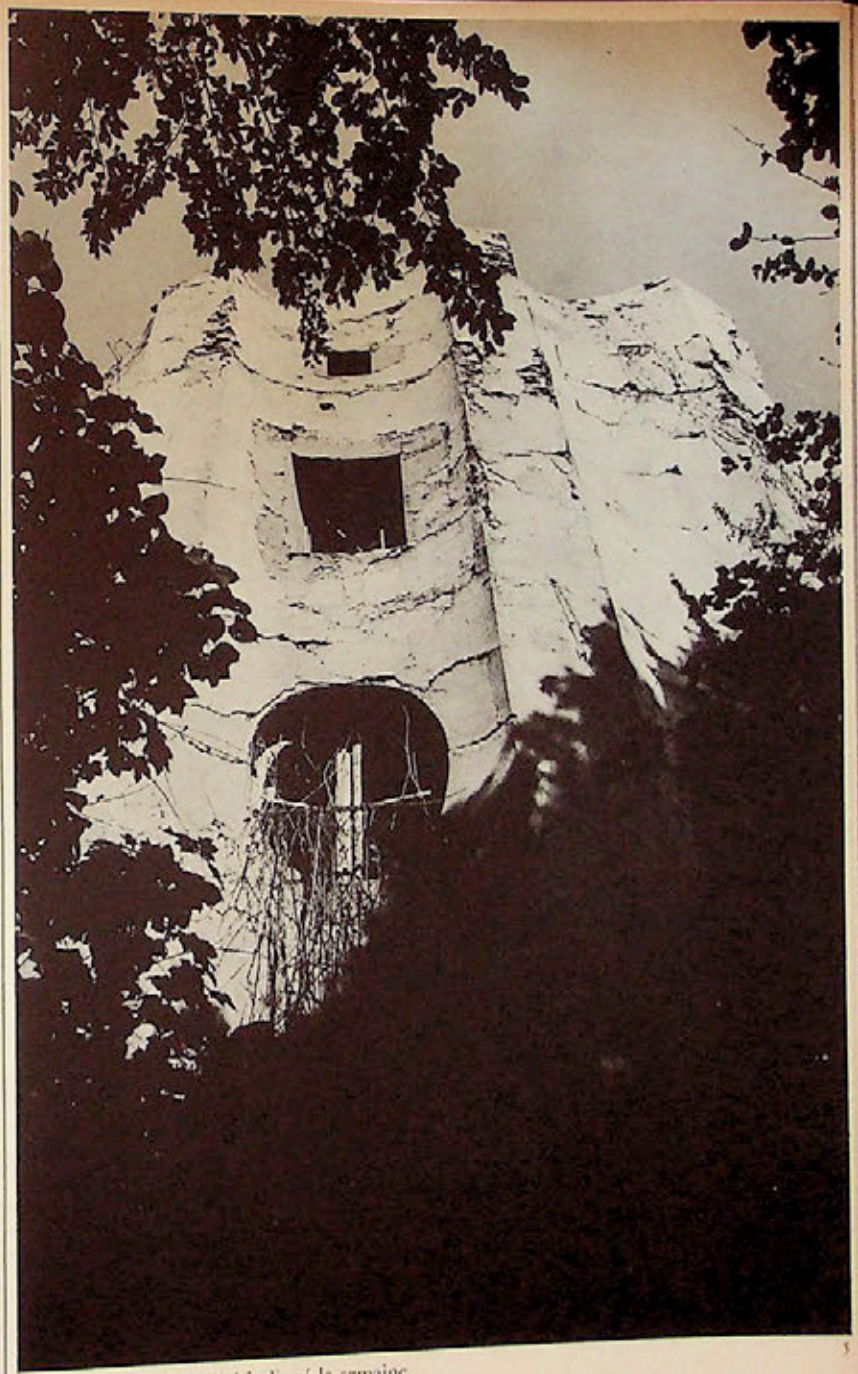
– Il a une si belle jambe.

– A la bonne heure, mais le duc d'Aumont... qui n'a rien de tout cela?

– Ah sire, il est si attaché à votre majesté.

Le Roi, aux dires de Chamfort, éclata de rire.

L'adresse de M. de Monville au tir à l'arc lui vaut d'être cité dans les mémoires du temps à un autre titre que celui de la galanterie. Avec son arc d'acier poli garni de velours noir au pontet, M. de Monville fait des merveilles. Il relève le défi du Prince de Nassau dont l'adresse au pistolet était singulière. Nassau, avec son pistolet chargé à balles, Monville, avec son arc et ses flèches, sont envoyés dans la réserve d'une capitainerie à Versailles. Le duc de Lévis a oublié le nom du vainqueur mais il se souvient du tableau: une vingtaine de pièces chacun. Le duc de Chartres parie contre lui qu'il ne tuerait pas en dix coups un faisan au vol. Bachaumont note au 30 octobre 1771: « le



jour de l'expérience a été indiqué la semaine dernière au Bois de Boulogne à la Meute. Un grand concours de spectateurs s'y est rendu et au premier coup le chasseur a percé l'oiseau, il a manqué les neuf autres ». On ne peut guère mieux prouver son adresse tout en faisant sa cour au futur duc d'Orléans dont il sera plus tard l'intime, aux heures sombres de la Révolution.

En 1774, M. de Monville rachète au sieur Bazire l'usufruit d'une maison de campagne, terres et dépendances, sise à Retz, paroisse de Chambourcy, sur la censive de l'abbaye de Joyenval. (Ceci semble mettre en défaut la date de 1771 avancée sans référence précise par Jean Charles Moreux, et reprise par

Oswald Siren dans « China and Gardens of Europe of eighteenth Century ». A moins que 1771 ne soit la date où, comme le veulent certains auteurs, Louis XV aurait cédé quelques arpens de la Forêt de Marly à M. de Monville. L'acte concernant cette éventuelle transaction ne nous est pas connu). Ce sera le fonds du Désert de Retz, qui, après différentes autres ventes ou échanges, en 1776, 1779 et 1786, aura une superficie de 80 arpens, soit à peu près 27 hectares. Le terrain, d'une forme peu régulière, s'étend entre la lisière extrême de la Forêt de Marly et les Tailles d'Herblay. Le ru du Buzot qui prend sa source non loin de là trace un vallon charmant où les essences rares plantées par M. de Monville se sont mêlées sans contrainte aux essences

de la région. Ses eaux claires alimentent quelques étangs avant de s'écouler plus calmement vers Joyenval. Situé ni trop près, ni trop loin de Versailles, le Désert de Retz avec son cadre enchanteur et les trouvailles architecturales de M. de Monville, aura tôt fait de faire parler de lui. Marie-Joseph Chénier répond à l'abbé Delille qui avait écrit dans son poème intitulé les « Jardins »:

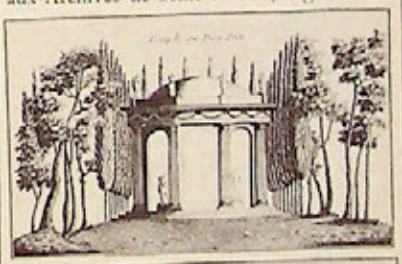
« Les Grâces en tout dessinèrent Montreuil,
Maupertuis, le Désert, Raincy, Limours, Autueil
« Votre muse au pipeau servile
Immortalisa dans ses chants
Les lacs pompeux d'Ermenonville
Et les fiers jets d'eau de Marly

1 *La Glacière. Gravure de Lerouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*
2 *La Glacière. Etat actuel.*
3 *Le Temple du Dieu Pan. Etat actuel.*
4 *Le Temple du Dieu Pan. Gravure de Lerouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*
5 *« Pont Pittoresque qui conduit de la Colonne au Jardin bas ». Gravure de Lerouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.*

Les Déserts bâtis par Monville
Et les bameaux de Chantilly »

En effet, M. de Monville, comme l'indique le plan de 1785, a projeté, dessiné et exécuté le Désert dans toutes ses parties. Sans doute a-t-il été aidé; mais par qui? Boullée, qui avait déjà fait les plans des hôtels rue d'Anjou, a-t-il travaillé à la colonne détruite? En effet, la colonne détruite, par son caractère symbolique pittoresque, monumental, s'apparente à certaines de ses œuvres. C'est possible, non démontré. M. de Monville, pour l'aider dans ses travaux, avait engagé un dessinateur nommé Barbier, ancien élève de l'Académie, à six livres par jour. En 1780, il y eut un procès, Barbier réclamait, en plus de son salaire, des honoraires. Le procureur du Châtelet opta pour une estimation des travaux accomplis par Barbier. Grâce à ce document, nous sommes renseignés sur les différents projets de fabriques proposés à M. de Monville. La méthode semble la suivante. M. de Monville, qui à l'occasion ne dédaigne pas de se servir d'un té et d'une équerre, dessine une esquisse qui sera mise au net par Barbier. Il fait souvent exécuter une maquette en terre non cuite pour pouvoir juger de l'effet. Barbier ne mentionne pas avoir travaillé à la colonne détruite; en revanche, le pavillon chinois a été dessiné et exécuté par lui; le modèle cependant a pu être choisi par M. de Monville dans un livre traitant de l'architecture chinoise, celui de William Chambers, par exemple, car les autres œuvres de Barbier ne semblent pas avoir été très originales, bien au contraire. Barbier devait être un bon exécutant, non un architecte au sens plein du terme. Il le reconnaît lui-même implicitement, car il demande dans son mémoire d'être remboursé de ses visites au couvreur, menuisier, plombier, etc. De plus, il parle de son remplaçant auprès de M. de Monville comme d'un dessinateur, non comme d'un architecte. Le mémoire est précis quant à la nature des projets, non quant aux dates. Seuls semblent avoir été réalisés avec la collaboration de Barbier le pavillon chinois, la glacière, et peut-être quelques treillages en architectures arrangées, l'obélisque en tôle peinte et la tente reproduite par Lerouge. Une autre source de documentation très précieuse quant à la décoration des fabriques du Désert de Retz est conservée aux Archives de Seine-et-Oise. Il s'agit des saisies, inventaires et estimations des biens séquestrés, puis mis en vente en 1793 et 1811, sur un Anglais, Lewis Disney Fyfyche qui avait acheté le Désert en 1792, plus son mobilier, habits, linges, hardes, titres, papiers, plans, cartons, billets, mémoires et valeurs comme aussi tous les ustensiles et effets se trouvant dans le dit local de ferme.

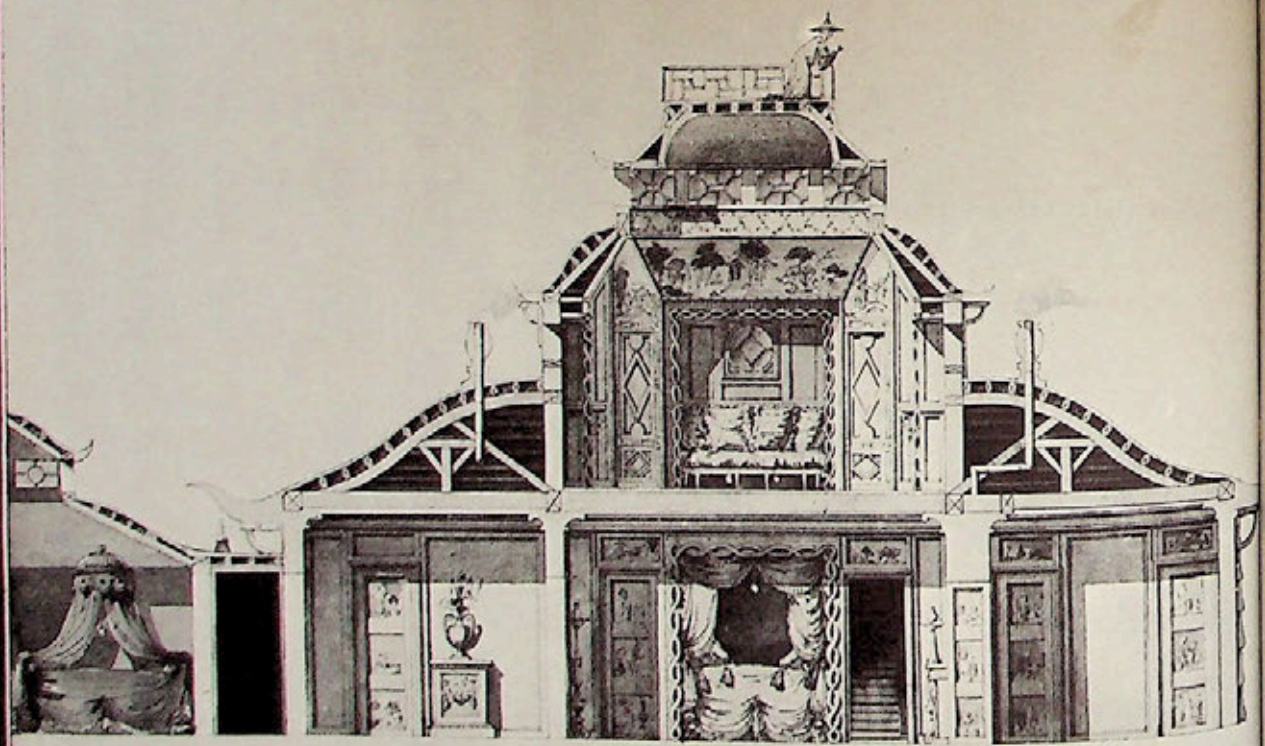
Avant d'aller sur les lieux aujourd'hui méconnaissables, il faudrait étudier la carte du Désert, celle de 1785 levée par M. de Monville lui-même, ou celle de 1811 conservée aux Archives de Seine-et-Oise, regarder les



gravures de Lerouge, Kraft et Laborde, feuilleter les inventaires, saisies et ventes de la Révolution et de l'Empire. La partie sud du domaine, réservée autrefois à une ferme modèle, est depuis quelques années transformée en vergers. Il ne reste plus rien du tombeau, de l'ermitage et de l'obélisque initialement prévus pour égayer cette partie du jardin, « la moins soignée ». La laiterie et la métairie arrangées, simples bâtiments de fermes à en juger par les inventaires, ne prêtent guère d'intérêt. Au demeurant, ils sont en ruine et on n'en possède pas de plan. Il n'en est pas de même pour la chaumière, l'orangerie et les serres dont Lerouge a gravé les façades. Ces gravures sont même les seuls

Maiſon Chinoiſe. Planche II.e

Coupe ſur la longueur.



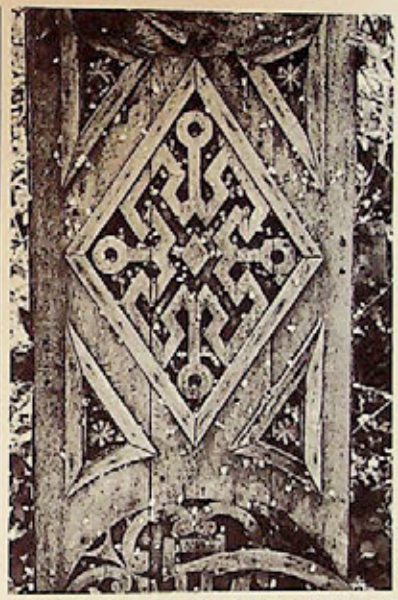
documents que nous ayons concernant l'architecture de ces bâtiments. Il n'en reste rien, pas même une pierre pour les situer sur le terrain.

Au nord, dans le mur clôturant la forêt royale, s'ouvre la porte principale destinée aux courtisans de Versailles, venus en curieux voir la dernière folie de l'homme à la mode. Dès l'entrée, ils sont comblés, leur scepticisme part vite. Une fois franchie la porte aux lourds vantaux de bois décorés en pointe de diamant, que découvrent-ils s'ils se retournent? Un amas de rochers formant une grotte insoupçonnable de l'extérieur. Deux satyres brandissent des torches et éclairent les visiteurs. Des pins, des mélèzes, des hêtres couronnent et environnent ces rochers naturels et très bien rapportés qui ne sont pas sans rappeler, aux dires de Laborde, la Grande Chartreuse...

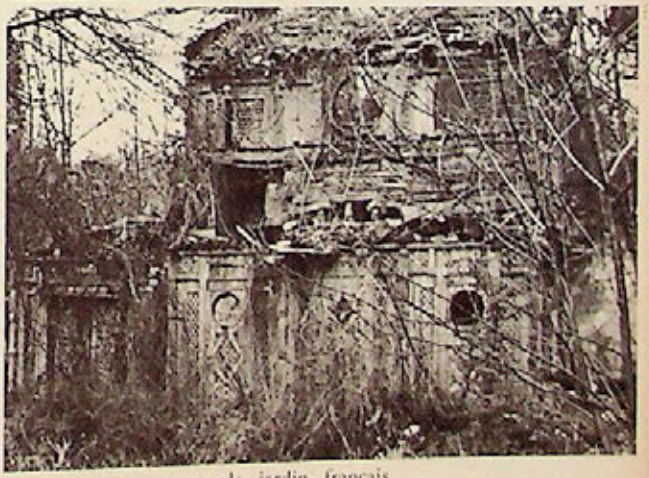
En 1777, M. de Monville récupère l'ancienne église de Retz, lors de l'expropriation royale du hameau — il gênait lors des chasses — et la transforme en « fabrique ». Ses pans de murs couverts de lierre font penser plus aux ruines d'un bâtiment de ferme qu'à la vieille église du XIII[e] siècle dédiée à saint Jacques conservée par cet amateur de style gothique, par goût, ou par originalité. Le Temple du Repos non situé sur le plan de 1785 a cependant existé. Il n'en reste que les colonnes baguées qui encadraient une porte de bois sculpté, décorée d'enfants et d'amours joufflus. Le temple du Dieu Pan est un peu mieux conservé. Une colonnade toscane entoure un vestibule demi-circulaire qui donnait sur un salon carré. Non loin, un petit autel, ruiné dès l'origine, s'élève, caché dans les taillis. Je ne l'ai pas retrouvé lors de ma dernière visite. En revanche les vases chinois délimitant la scène du théâtre découvert — charmante interprétation Louis XV des merveilles de l'Empire du Soleil — sont toujours en place, protégés par un épais roncier. La glacière résiste mieux à l'assaut des plantes parasites et fait penser à l'un de ces tombeaux de la via Appia dessinés par Piranèse. Barbier mentionne dans son mémoire « ...avoir fait un projet de glacière en forme de chapelle sépulcrale qui consiste dans un (soubassement) rustique avec bossages et gradins, une porte au milieu et (soubassement) rustique terminé par une grande pyramide à quatre faces, sur les angles de laquelle il y a des bossages et une terrasse régnant autour de la pyramide ».

Il est trop tard pour sauver la maison chinoise, elle s'est couchée telle un château de cartes. Les panneaux disjoints sont déjà recouverts par la végétation. Les photos prises depuis quelques années montrent d'une façon saisissante la rapide dégradation de ce pavillon, une des curiosités de ce jardin.

« L'Empereur de Chine », a écrit le Prince de Ligne, « avouerait la petite maison chinoise de M. de Monville, qui est un modèle en recherches et au pied de laquelle sort, par un gros macaron, une petite source qui après avoir fait un joli ruisseau et deux petites îles, va faire plusieurs pièces d'eau en terrasse et un morceau de jardin français charmant ».



2



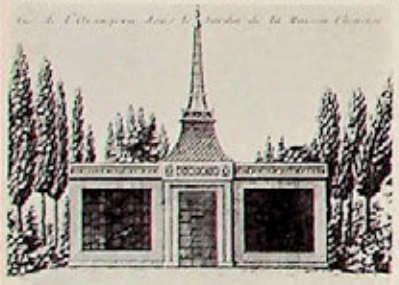
1 *Coupe sur la maison chinoise. Aquarelle, Nationalmuseum, Stockholm.*
2 *Panneau de bois de la maison chinoise.*
3 *La maison chinoise. Etat vers 1962.*

Les aquarelles conservées à la Bibliothèque Royale de Stockholm, les relevés de Lerouge, les inventaires révolutionnaires auraient pu conduire à une restauration scrupuleuse de ce pavillon chinois, un des premiers à avoir été construit, en France, le dernier à avoir subsisté intégralement in situ.

Le pavillon était construit en bois de teck, ce bois de l'Inde réservé à la construction des navires; des poteaux sculptés en forme de roseaux rythment la façade; des panneaux de bois ajourés et ornés de cartouches aux caractères chinois, viennent s'y accrocher. Certains ont conservé des traces de peintures violettes et rouges. Une balustrade de bambou sur laquelle s'appuyait un personnage chinois couronne le toit à ressauts et à doucines, couvert d'ardoises en écailles de poissons; des lanternes de verre bombé

étaient accrochées aux corbeaux soutenant le premier auvent retroussé. Trois vases bleus de l'Inde, et deux autres personnages chinois, l'un tenant une lanterne et l'autre un parasol en cuivre doré muni de sonnettes, complétaient la décoration extérieure. Une antichambre avec un poêle en terre cuite ménagé dans le mur — la fumée s'échappait par deux vases de Chine en tôle peinte placés sur le toit — desservait un office, avec réchauffe-plat, et le salon, tendu du même papier blanc à fleurs. Une alcôve à l'orientale y était ménagée, le lit en bois de hêtre sculpté couleur de bois d'acajou était recouvert de toile de coton blanche encadrée d'une toile de Jouy à dessins de Perse. Il en était de même pour le mobilier.

Un escalier dérobé menait à la bibliothèque située au-dessus du salon, où des boiseries



d'acajou massif aux ornements très Louis XVI s'alliaient avec aisance aux dessins chinois qui la décoraient dans sa partie haute. Un crapaud à mécanique, des « lacs » précieuses et des jattes de porphyre émerveillaient les visiteurs, les amis venus prendre du thé ou du café dans d'authentiques porcelaines de Chine.

Les inventaires révolutionnaires ne mentionnent pas les autres constructions greffées par Lerouge sur la maison chinoise. Sans doute n'ont-elles été que projetées. Laborde,

...angerie dans le jardin de la maison chinoise. Gravure de Lerouge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. 2. *Grande porte de la maison chinoise.*

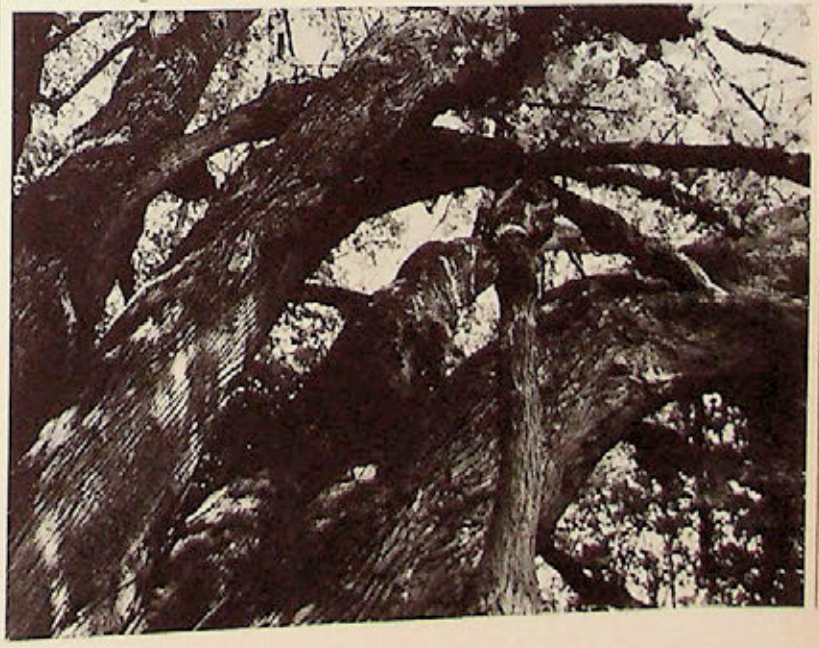
en 1808, ne les reproduit pas mais son peu d'engouement pour le pavillon chinois en est peut-être la cause.

« Cette fabrique est un exemple du mauvais goût qui régnait à cette époque, et de la dépense que l'on faisait pour ce détestable genre de magnificence. L'architecture chinoise ne donne l'idée ni de l'élégance ni de la solidité. Une sorte de légèreté et de papillotage est la seule chose qui le distingue un peu et c'est tout au plus dans les jardins qu'il est convenable. Il faut alors qu'il soit très bien exécuté. Ce pavillon avait autrefois beaucoup de réputation. » La colonne détruite, elle aussi, est loin d'enthousiasmer ce censeur napoléonien. Il faut dire que les jardins anglais ne devaient guère être appréciés de l'Empereur. Le Prince de Ligne, lui, est émerveillé par l'ingéniosité de M. de Monville. « Il ne faut pas attendre qu'elle soit finie pour dire que la colonne brisée par en haut, de 44 pieds de diamètre, dans laquelle il a fait une distribution parfaite de logements, est une idée tout à fait à lui. Comme elle sera plus haute d'un côté, et que de ce même côté on voit un soubassement et une base considérable qui pourrait faire croire à l'immensité d'une élévation dont Dieu peut devenir jaloux, ainsi qu'il le fut de la tour de ses premiers enfants. » La description du Prince de Ligne, corroborée par celle de Laborde et des sondages faits lors de travaux de consolidation, montrent que la façade et la coupe de Kraft sont inexactes. Le fût n'a jamais reposé sur une base cubique où auraient été regroupées les pièces de service. Celles-ci étaient reléguées dans les communs, charmante chaumière du XVIIIe siècle rehaussée de rouge pompéien. Un souterrain les reliait à la colonne. Il y a de quoi s'étonner un peu devant cette colonne dont le diamètre atteint une quinzaine de mètres. La hauteur serait de cent vingt mètres si elle n'était pas détruite, ruinée. Des fissures partent du sommet et s'élargissent par endroits pour permettre l'éclairage du dernier étage. Dans chacune des 16 cannelures, larges de 6 pieds, viennent se loger trois étages de baies. Portes-fenêtres au rez-de-chaussée, fenêtres carrées au premier, ovales au second. Certaines sont fausses afin de respecter les lois de la symétrie. Le grand nombre de baies, les cannelures peu profondes, séparées par des cotes trop importantes, nuisent au caractère toscan de la colonne.

Au rez-de-chaussée, salon, salle à manger, chambre à coucher et vestibule entourent l'escalier central. Entre chaque balustre de celui-ci prenait place un vase en faïence, garni suivant la saison de fleurs ou de plantes vertes dont ou découvre les noms dans l'inventaire des serres. Héliotropes, géraniums, œillets, pervenches, arums. A côté de noms connus — et dans un latin révolutionnaire, donc peu sûr — ces mêmes inventaires donnent le nom des plantes exotiques qui entouraient la colonne à la belle saison. Les serres de M. de Monville étaient célèbres à tel point qu'en pleine tourmente révolutionnaire on mit à part, lors de la vente du mobilier du Désert, un grand nombre de plantes pour le Musée d'Histoire Naturelle de Paris. Ainsi partirent pour la capitale les acacias de Farnèse (mimosas), les figuiers de Barbarie, les roseaux d'Amérique, les espèces rares d'aloès, de myrthes et de cinéraires, tandis qu'étaient vendus à St-Germain le 6 prairial An II, les orangers, les lauriers, les grenadiers, les cassis de Buenos Aires et les jasmins des Açores...

Les dimensions des pièces de la colonne étaient petites mais leurs proportions, leurs formes, leurs dessins les rendaient agréables, imprévues. De nombreux cabinets viennent se nicher entre les vides laissés par la courbure des cloisons de telle ou telle pièce. La disposition des appartements est ingénieuse et varie peu suivant les étages. Tout en haut, éclairés par des verrières placées dans le toit conique masqué par une surélévation des murs, se trouvaient le garde-meuble, une chambre de garçon, et le grand atelier qui était relié au laboratoire situé au-dessous par un petit escalier. Les appartements étaient meublés de sièges en bois mouluré et sculpté peints en gris et recouverts de toile de Jouy. Les rideaux et portières étaient de tissus unis encadrés de bandes de toile de Jouy à décors d'indiennes. Les alcoves étaient drapées, les tentures sur les parties non boisées étaient de toiles peintes, de papiers peints à sujets posés sur toile ou plus simplement de toiles de Jouy. A part les sièges, tous les meubles étaient d'acajou. Le raffinement était extrême: cheminées de marbre blanc au décor de feuilles d'acanthe, feux à pommes de pin en bronze doré, appliques de cuivre doré ou d'or moulu pour éclairer le soir, glaces judicieusement placées pour agrandir les pièces et permettre de voir les perspectives du jardin. Des gravures ornaient le salon et la salle à manger, quelques tableaux de maîtres sont inventoriés dans les chambres: un port de mer de Van Loo, un autre de Lagrénée, le décintrement du Pont de Neuilly par Hubert Robert, deux portraits de famille du XVIe siècle et quelques-uns de femmes retrouvés au garde-meuble... Un nombre impressionnant de bronzes et de biscuits de Sèvres sont disséminés sur les cheminées, commodes, tables et bureaux. Les inventaires sont assez précis quant à leur description, exception faite de deux groupes en terre cuite bronzée représentant plusieurs figures humaines et dans une posture que la décence ne permet pas d'expliquer...

(Suite en page 80)



4

Couture de Laronge. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. 3 La maison chinoise. Etat actuel. 4 Le Désert de Retz...

DESSINS DU GUERCHIN

La ville de Bologne — on le sait depuis les extraordinaires rétrospectives dédiées à Guido Reni et aux Carrache — est la seule à avoir pénétré le secret réservé jusqu'alors à Venise: celui de présenter dans une suite logique et avec éclat, des expositions valables tant pour le grand public que pour les spécialistes, satisfaisant à la fois les exigences de la divulgation et de la recherche, et ceci en évitant ces fades compromis que l'on voit si souvent, surtout lorsqu'il s'agit d'un thème à la mode comme le Baroque. C'est pourtant bien le thème du Baroque qui a fourni à Bologne ses meilleures réussites. Outre une administration municipale éclairée, et prête à suivre les suggestions de la Surintendance des Beaux-Arts, une partie du secret réside évidemment dans une préparation méticuleuse et savante et Bologne en ce moment même nous en donne l'exemple. Pour assurer la réussite de la grande exposition du Guerchin prévue l'an prochain à l'Archiginnasio, un groupe de tableaux du maître — récemment nettoyés — se trouve exposé actuellement à Cento, la ville natale du Guerchin, située au cœur même de l'Emilie, au centre du triangle formé par Bologne, Ferrare et Modène. Cette manifestation est tout d'abord un hommage à la petite ville dont le charme, rehaussé par les souvenirs du Guerchin, mérite bien la visite. Celui-ci y travailla — exception faite de la parenthèse de 1621 à 1623, passée à Rome — jusqu'en 1642, c'est-à-dire jusqu'à la mort de Guido Reni, événement qu'il attendait pour s'installer à Bologne même et occuper la place de premier peintre de la ville. C'est aussi une sorte de répétition générale, grâce à laquelle les organisateurs de l'exposition de l'année prochaine peuvent prendre dès maintenant des décisions qui assureront la réussite de la véritable présentation du Guerchin au grand public en 1968. Il y a pourtant un aspect de l'exposition de Cento qui, l'année prochaine, ne sera pas reflété dans sa forme actuelle et qui vaut à lui seul d'inclure Cento dans un itinéraire italien cet été. M. Denis Mahon, collectionneur acharné, et l'un des grands critiques de l'art baroque, dont la maison de Londres offre la plus extraordinaire concentration d'œuvres du Guerchin en nombre et en qualité, expose concurremment aux tableaux nettoyés, une sélection de 48 dessins du Guerchin lui appartenant. Les tableaux de la collection Mahon

1 et 2 « Caricature d'un homme au bâton ». 278×190 mm. Plume et lavis. « Jeune homme agenouillé », coiffé d'un grand chapeau à plume. 293×204 mm. Plume. Nous devons au Guerchin nombre de dessins frappant par l'expression et la silhouette qui le placent très haut dans l'évolution du genre de la caricature. C'est bien à Bologne, dans l'atelier des Carrache que la caricature moderne a connu ses premiers développements. Le Guerchin en est très directement le débiteur, y apportant cependant une interprétation picturale dans le graphisme qui, à son époque, est partagée par le seul Mola à Rome et le fait apparaître comme le précurseur de Tiepolo.

sont assez bien connus: Briganti leur a consacré un essai et ils ont d'autre part figuré dans de multiples expositions en Angleterre, en Italie et en Amérique. Il n'en est pas de même pour les dessins: la plus grande partie des feuilles exposées à Cento constituent une découverte même pour les spécialistes. Le catalogue, préparé par M. Mahon lui-même, donne une idée de ce que sera le catalogue de la grande exposition de l'année prochaine: c'est lui en effet qui en sera le responsable et il est difficile d'imaginer une méthode plus scrupuleuse et plus patiente — attentive aux grandes lignes comme aux plus petits détails — que celle adoptée par M. Mahon pour les dessins exposés à Cento. Nous avons d'ailleurs déjà éprouvé la rigueur de cette méthode à l'occasion de l'éclatante exposition des Carrache pour laquelle M. Mahon avait préparé le catalogue des dessins. Nous trouvons donc à Cento un groupe de dessins savamment commentés et savamment choisis. C'est en effet une anthologie de l'œuvre graphique du Guerchin de ses débuts à sa fin, illustrant tous les genres qu'il a pratiqué et les différentes techniques dont il usa, dessins de composition et études de figures, dessins de paysages et caricatures. L'intérêt qui en résulte est double: d'une part nous avons devant les yeux le spectacle purement esthétique offert par l'œuvre d'un des grands dessinateurs de l'art baroque, pour lesquels, comme pour les Carrache et les autres bolonais de premier plan, le dessin est un élément essentiel de l'œuvre; d'autre part, ces dessins sont présentés comme des documents éclairant la genèse d'un tableau, ou tels traits de caractère de l'artiste pour lesquels son œuvre peint n'offre pas d'indication valable, la caricature par exemple pour laquelle l'intérêt à Bologne a toujours été des plus vifs. Il s'y ajoute enfin un intérêt d'ordre purement historique et sans rapport direct avec les dessins comme œuvre d'art: c'est leur provenance. En ce domaine, la catalogue de l'exposition de Cento accomplit des merveilles. Le culte du pedigree, il est vrai, a toujours été plus cher aux britanniques qu'à tout autre. Nous trouvons ainsi des informations fort importantes sur la collection de Crozat et de Mariette, sur la dispersion de l'œuvre dessiné du Guerchin en Angleterre où la plus grande partie de ses dessins arriva dans la deuxième moitié du XVIII[e] siècle. La précision des renseignements concernant la transmission

2

3 « *La mort de Didon* ». *270×344 mm. Plume et lavis. C'est une des révélations de l'exposition de Cento, une magistrale étude pour le grand tableau de la Galerie Spada à Rome qui démontre l'évolution de la composition. Dans le tableau, le Guerchin transformera le tragique isolement de Didon en une scène plus complexe et il modifiera la mise en page de l'embarquement, scène qui, dans le dessin, s'inspire encore ouvertement des fresques peintes par les Carrache au Palais Fava. Exécuté pour le roi d'Espagne, le tableau avait comme pendant « L'Enlèvement d'Hélène », de Reni. Ni l'un ni l'autre ne parvint à sa destination. Le tableau du Guerchin fut acquis en 1631 par le cardinal Spada qui l'exposa dans sa galerie avec une copie de « L'Enlèvement » de Reni, dont l'original quittait à ce moment même l'Italie pour la France.*

4 « *Angélique et Médor* ». *258×380 mm. Plume et lavis. Etude sur un thème de l'Arioste, datant des années 1640, c'est-à-dire du moment où le Guerchin, à la suite de la mort de Reni, quitte Cento pour s'établir à Bologne. Sous-estimées même par les spécialistes, les œuvres de cette époque d'un colori nuancé, refusant toute emphase baroque en faveur d'un classisisme lyrique dépourvu de toute sévérité, seront — il faut l'espérer — remises en valeur par la grande exposition de l'année prochaine. Nous ne connaissons plus le tableau auquel ce dessin a servi d'étude mais il résulte du livre de comptes du Guerchin qu'il a traité deux fois ce sujet : en 1642, la ville de Cento le paie pour un tableau qui sera offert au légat de Ferrare et cinq ans plus tard le Guerchin répète le sujet pour un acquéreur français dont M. Mahon a pu préciser l'identité : il s'agit de César, sieur du Plessis-Praslin, duc de Choiseul, Maréchal de France.*

5 « *Hercule et Antée* ». *378×285 mm. Sanguine. Le dessin, d'une extrême puissance, a servi d'étude pour le plafond du palais Sampieri, aujourd'hui Talon, à Bologne. Peint par le Guerchin, selon Malvasia sans l'aide d'aucun carton, en 1631. Une deuxième étude pour le même groupe, d'une force semblable, est conservée dans la Bibliothèque Royale à Windsor.*

3

4

d'une feuille de main en main peut sembler exagérée au profane. Peut-être, quelques-uns d'entre eux pousseront-ils l'audace jusqu'à demander : « pourquoi tant d'effort » et, à la réponse « pour remonter jusqu'à la main du Guerchin », s'enfonçant dans l'ignorance des règles du jeu des spécialistes peut-être encore s'étonneront-ils naïvement en disant : « La main du maître, ne l'avons-nous pas déjà dans le dessin lui-même ? ». Mais c'est là se borner aux données esthétiques et scientifiques en ignorant la puissance d'une tradition encore vivante en Angleterre. Après tout, la collection de dessins de Denis Mahon est le résultat de l'intérêt que des générations de collectionneurs ont porté au Guerchin en Angleterre. S'il est naturel d'établir les étapes selon lesquelles cet intérêt s'est concrétisé, il est aussi sympathique de remonter l'échelle du pedigree et de faire retourner pour un été, de Londres à Cento, les œuvres que le Guerchin y avait créées.

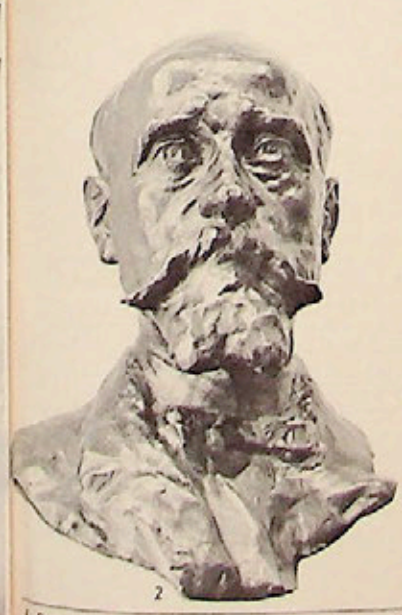
6 « *Absalon fait assassiner son frère Amnon* ». 204×259 mm. Plume et lavis. C'est un sujet peint par le Guerchin, selon Malvasia pour Lorenzo Fioravanti, de Bologne. Comme le révèle Mahon, le tableau était encore dans la maison de la famille à la fin du XVIIIe siècle. Toujours suivant M. Mahon, un tableau sur ce sujet (et il s'agissait peut-être de l'original même de la main du Guerchin) se trouvait à Paris avant la guerre sans que l'on puisse aujourd'hui en retrouver la trace.
7 « *Saint Jérôme* ». 220×250 mm. Plume et lavis. L'intérêt de ce dessin, outre sa qualité graphique, réside dans les inscriptions visibles au bas de la feuille, pour lesquelles M. Mahon a pu établir, avec une science de la déduction qui relève du roman policier plus que de l'histoire de l'art, que la plus ancienne est due à la main de Bellori et date de l'époque où l'illustre savant était bibliothécaire de la reine Christine de Suède à Rome ; une deuxième inscription, d'une main large et maladroite, donnant le nom de l'artiste dans une orthographe pour nous subjective: « *guarcini* », est identifiée par M. Mahon comme étant de Crozat. Il s'agit là d'une découverte capitale qui permettra d'identifier d'autres dessins ayant appartenu au célèbre amateur, portant des attributions de la même calligraphie et d'une égale fantaisie orthographique. Enfin, la troisième inscription, qui a fourni la clef pour l'identification des autres et qui dit : « *Vient du prince Dom Livio* », est évidemment de la main de Mariette. Celui-ci avait en effet inscrit ainsi les dessins au moment de la vente de la collection Crozat (1741), pour laquelle il préparait le catalogue. Il s'agit du prince Livio Odescalchi, qui avait acheté la collection de la reine Christine (tant les tableaux que les dessins). C'est Crozat qui arrangea par la suite la vente des tableaux de cette collection au duc d'Orléans et c'est pour avoir mené à bien cette transaction qu'il reçut des Odescalchi cent dessins, dont la feuille appartenant aujourd'hui à la collection de M. Mahon.

RAYMOND DUCHAMP-VILLON

par George Heard Hamilton

En 1929, un peu plus de dix ans après la mort de Duchamp-Villon, le critique d'art américain Walter Pach choisissait comme épigraphe pour son introduction à la première rétrospective américaine de l'œuvre du sculpteur aux Etats-Unis deux vers du poème de Baudelaire intitulé « les Phares ». Le poète y désigne son ami et contemporain Eugène Delacroix parmi les grands artistes qui ont été des « phares » pour l'humanité. Pach voulait ainsi indiquer que Duchamp-Villon, lui aussi, avait été un phare des temps modernes, l'une des lumières, écrivait-il, que l'homme allume pour combattre la nuit dont il est entouré. Parlant à son tour de son ami qui s'était perdu dans la nuit universelle, Pach exprimait à la fois son affection pour l'homme et son respect pour le sculpteur dont il avait contribué plus que quiconque à faire connaître l'œuvre aux Etats-Unis et ailleurs. Nous savons aujourd'hui que les affirmations de Pach n'étaient pas exagérées. Une œuvre forte et inquiétante comme le *Cheval*, commencée en 1914, suffirait à elle seule à assurer la réputation de Duchamp-Villon. C'est là un sommet, un jalon monumental dans le développement formel de la sculpture contemporaine et un « phare » qui devait illuminer les recherches futures de la sculpture moderne.

Raymond-Villon, né en 1876, était le second de trois frères dont les réalisations ont eu une importance capitale non seulement pour l'art français mais dans le monde entier. Son frère aîné, Jacques Villon, né en 1875, avait fait des études de droit jusqu'au moment où il s'aperçut que sa véritable vocation était le dessin et la peinture. Les illustrations qu'il donna pendant des années aux journaux parisiens n'étaient guère inférieures à celles de Toulouse-Lautrec ou de Steinlein, mais la touche de Villon restait plus délicate, moins puissante aussi, et son inspiration trahissait de l'ironie tandis que la leur exprimait une critique sociale plus mordante. Dans sa peinture, Jacques Villon en était venu, vers 1912, à une version personnelle du cubisme; il faisait figure de leader intellectuel aux yeux d'un groupe d'amis et d'artistes qui se réunissaient dans son atelier de Puteaux, de l'autre côté de la Seine, à l'ouest de Paris. Parmi ceux qui prenaient part aux discussions, il y avait Fernand Léger, Albert Gleizes et Jean Metzinger, Juan Gris, Alexander Archipenko et le plus jeune des frères Duchamp, Marcel, né en 1887. Ce groupe présenta sa propre conception de la peinture et de la sculpture nouvelles en organisant en octobre 1912 à Paris le Salon de la Section d'Or. L'exposition constituait d'une part, un rassemblement de force contre le prestige grandissant de Picasso et de Braque, les « Cubistes de Montmartre ». Elle prouvait d'autre part que le cubisme n'était pas l'invention exclusive d'une seule personnalité, mais plutôt un mode de vision, de plus en plus abstrait et analytique peut-être dans les œuvres des artistes de Puteaux, mais susceptible d'affronter et de résoudre les problèmes artistiques de personnalités très différentes. Cinquante-cinq ans plus tard, il est aisé de voir que l'œuvre de Léger, de Gris, de Delaunay et de Villon, pour n'en citer que quelques-uns, n'était pas seulement authentiquement cubiste, mais qu'elle apportait une qualité dont l'absence aurait privé le cubisme même d'un élément essentiel. Ceci peut être établi à partir du tableau que Duchamp exposa à la Section d'Or. Le *Nu descendant un escalier* (Musée de Philadelphie), cette visualisation vraiment révolutionnaire de l'espace et du mouvement, avait été rejeté par le Salon des Artistes Indépendants où la toile avait été présentée au mois de mars précédent: exposée l'année suivante à l'Armory



1 Raymond Duchamp (Duchamp-Villon), avec son frère Jacques Villon (à gauche), au lycée Corneille de Rouen. 1895(?). 2 Duchamp-Villon: « Portrait de son père ». Bronze. 1904. Haut. 37 cm. 3 Duchamp-Villon: « Yvette Guilbert ». Bronze. 1904(?) Haut. 12,3 cm. 4 Duchamp-Villon: Etude pour le « Torse de femme ». 1907. Paris, Musée d'Art Moderne.

1 Duchamp-Villon: Baudelaire. Terre cuite. 1910. Haut. 39,4 cm. Art Gallery of Ontario.

2 La famille Duchamp avec les Aubert vers 1900. Marcel Duchamp est le petit garçon assis sur le sol. Au fond, de profil, Jacques Villon.

1

2

Show, à New York, elle devait transformer le cours de l'art moderne. La contribution de Duchamp-Villon à la Section d'Or ne peut malheureusement pas être précisée: le catalogue mentionne seulement des « sculptures ». Mais il avait fixé dès cette époque les termes d'une nouvelle sculpture, par ses simplifications constantes, bien que non strictement cubistes, du nu masculin et du portrait en buste.

Si les productions des frères Duchamp étaient aussi variées que leurs personnalités, un « air de famille » transparaît pourtant sinon dans leurs œuvres mêmes, au moins dans leur attitude vis-à-vis de l'art: ils ont été des théoriciens plus que des réalisateurs, portés à s'interroger sur la nature de l'art et des artistes, aussi attachés à la formulation des problèmes qu'à leur solution. Rebutés par le mercantilisme du marché artistique de leur époque, ils ont essayé de s'en tenir à l'écart, convaincus qu'à longue échéance la pensée importe plus que l'argent. Ainsi Jacques Villon s'accommoda avec sérénité de longues années d'obscurité entre les deux guerres, jusqu'à ce que la renommée lui vint brusquement quand, après 1945, une génération nouvelle, comprenant beaucoup de jeunes Américains, découvrit la lumineuse beauté de ses perspectives translucides. De la même manière, Marcel Duchamp, qui abandonna sa carrière de peintre en 1918, infléchit, par son humour, l'évolution de Dada et du Surréalisme. Ce que Duchamp-Villon aurait fait, ce qu'il serait devenu, nous ne pouvons le deviner. *Le Cheval* inachevé est un sommet unique dans les quelques années qui lui furent données, puisqu'il mourut à 42 ans, quelques jours avant l'armistice de 1918.

Parce que Duchamp-Villon avait étudié la médecine pendant trois ans avant de se mettre à la sculpture, il serait tentant de rechercher dans son œuvre la marque d'une perception particulièrement aigue des formes naturelles: une telle enquête serait décevante. Comme tous les jeunes sculpteurs doués — il avait à peu près 22 ans lorsqu'il débuta — il sacrifia d'abord aux engouements de l'époque. Autodidacte, et préservé ainsi de la routine des écoles, il flirta brièvement avec les modes de 1900. L'*Yvette Guilbert* (1903) (voir p. 49, fig. 3) et la *Femme aux cheveux longs* qui date probablement de la même année, sont typiquement inspirés par l'Art Nouveau. Plus important, plus intéressant aussi est le groupe des portraits en buste exécuté entre 1904 et 1907. Parmi ceux-ci le buste en bronze de son père (voir page 49, fig. 2) se révèle un bon exercice dans la manière de Rodin. La torsion du cou sur les épaules et aussi la lumineuse animation de la surface qui trahit la distinction personnelle du modèle, montrent que Duchamp-Villon pouvait étudier la nature de très près quand il le voulait.

De la même année à peu près, la tête en terre cuite d'un *Vieux Paysan* offre une solution différente, une solution qui devait rapidement prendre le pas sur les autres. Ici, les plans du visage sont resserrés dans le volume plus simple de la tête. Le vêtement a disparu et du même coup, les profils mouvementés qui donnent tant de personnalité au portrait de son père. Mais le caractère ne disparaît pas pour autant; il apparaît au contraire dans le respect des apparences. La force expressive de cette tête est dans la puissance sculpturale du volume du nez et des yeux, dans la largeur de la bouche et de la lèvre supérieure, dans la fermeté du menton.

D'autres bustes de la même période, celui de son grand-père Emile Nicolle — graveur amateur dont les frères et les sœurs Duchamp auraient hérité leurs dons artistiques — et deux versions du portrait de sa sœur Yvonne, montrent la même tendance vers la simplification du volume, à peine différencié par la projection des traits et cerné de contours adoucis. A partir de 1901 et jusqu'en 1908, Duchamp-Villon exposa au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts fondé par Rodin et Puvis de Chavannes et moins conservateur que les autres. En 1905, il devint membre associé du plus aventureux Salon d'Automne, fondé en 1903. Il y exposa jusqu'en 1913 et fit partie de différents comités. Durant cette période, son œuvre oscille entre deux pôles: la forme est tantôt ouverte et tantôt fermée. Un grand « Torse » est, au point de vue anatomique, la plus élaborée de ses sculptures (voir page 49, fig. 4). Le corps affaissé est impitoyablement présenté mais l'intention d'une telle recherche reste obscure. L'attitude légèrement fléchie ferait penser à un thème dramatique, comme s'il s'agissait d'un fragment de figure féminine qui aurait été destinée à accompagner le groupe torturé des *Bourgeois de Calais* de Rodin tels qu'ils apparaissent dans les études de nus préparatoires. Au bout de deux ans, Duchamp-Villon abandonne ce traitement expressif pour la froide rhétorique de la *Femme assise* de 1909 (voir page 51, fig. 3). La complexité de la pose infléchie et l'artifice du geste élégant rappelle les œuvres analogues réalisées par des sculpteurs contemporains de Duchamp-Villon au début de leur carrière. Elie Nadelman et Gaston La Chaise, Jacques Lipchitz même, qui devait aller si loin dans de toutes autres directions, furent à certains moments attirés par l'idéalisme atténué de tels sujets. La figure de Duchamp-Villon n'échappe à la banalité que par son caractère non classique, par la gaucherie même du torse court, sensible surtout quand on

s artistiques — et
de sa sœur Yvonne.
nce vers la simpli-
ne différencié par la
cerné de contours
1 et jusqu'en 1908,
Salon de la Société
fondé par Rodin et
ns conservateur que
vint membre associé
d'Automne, fondé en
1913 et fit partie de
cette période, son
pôles: la forme est
fermée. Un grand
vue anatomique, la
tures (voir page 49,
est impitoyablement
l'une telle recherche
légèrement fléchie
dramatique, comme
t de figure féminine
compagner le groupe
Calais de Rodin tels
études de nus préps
ans, Duchamp-Villon
expressif pour la
emme assise de 1909
omplexité de la pose
este élégant rappelle
isées par des sculp-
Duchamp-Villon au
Elie Nadelman et
Lipchitz même, qui
s de toutes autres
ins moments attirés
tels sujets. La figure
ppe à la banalité que
ique, par la gaucherie
ble surtout quand on

3 Duchamp-Villon: « La Femme assise ». 1909. Haut. 65 cm. Musée National d'Art Moderne.
4 Duchamp-Villon: Torse de jeune homme. Plâtre. Haut. 61 cm. 1910. Collection Hirshorn.
5 Duchamp-Villon: « Maggy ». Bronze. 1912. Haut. 72 cm. New York Solomon R. Guggenheim Museum.

voit celui-ci de dos. Ceci est dû moins sans doute à la maladresse du sculpteur autodidacte, trouvant sa voie dans les formes ainsi alourdies mais bien plutôt à son admiration pour Maillol, dont le puissant « Méditerranéen » avait été exposé pour la première fois au Salon d'Automne en 1905. A un autre point de vue, cette exposition peut avoir éveillé l'intérêt de Duchamp-Villon à l'idée d'un classicisme élaboré pour les temps modernes car il vit aussi à l'époque une petite rétrospective Ingres. L'influence de Maillol reste la plus probable, en raison d'une autre référence postérieure: vingt ans plus tard, dans son mémorial pour Claude Debussy, Maillol a adopté lui-même cet idéalisme recherché de la *Femme assise* reprenant le geste même de la main pliée avec raideur et formant un angle droit par rapport au poignet. L'année suivante, Duchamp-Villon s'attaque à un problème plus ardu en voulant unir la tradition et l'esprit nouveau. L'étroite conjonction de la forme et du sujet dans la « Pastorale » de 1910, où les deux figures sont étroitement insérées dans les plans du bloc cubique, fait penser à un chapiteau roman. Il n'est pas sans intérêt de souligner l'inspiration biblique du sujet, qui peut être considéré comme représentant Adam à la poursuite d'Eve. Mais il est plus significatif encore que ce sujet puisse avoir été abordé à Puteaux. Le *Printemps* de Marcel Duchamp, en 1911, qui subsiste dans une petite esquisse à l'huile et dans la partie inférieure du fameux « Stoppage » de 1914 (l'un et l'autre dans la collection de Mary Sisler à New York) comportent un nu masculin et un nu féminin, dont les corps sont traités de la même manière, en plans simplifiés et aplanis.

Plus que le sujet, c'est naturellement la forme qui distingue la *Pastorale* des autres nus réalisés à Paris à cette époque (1910) et qui distingue aussi les deux figures entre elles. Le nu féminin est le moins assimilé du point de vue sculptural. Il réapparaît l'année suivante, dans la figure debout de la *Fille des bois*. Mais bien que les jambes et la partie inférieure du corps soient plus simples et plus abstraites, plus proche de Maillol pourrait-on dire, elles forment encore un contraste assez gauche avec la figure naturaliste et la « belle poitrine » à la mode. Le nu masculin de son côté, devait avoir lui aussi une postérité: on le retrouve, la même année probablement, dans le *Torse de jeune homme*, la première des sculptures de Duchamp-Villon que ses contemporains reconnurent comme authentiquement « moderne », et qui est toujours considérée comme telle (voir page 51, fig. 4). En dépit des bras et des jambes coupés, le mouvement presque semblable à celui de la *Pastorale*, trahit son origine classique qu'il faut chercher dans des œuvres de la basse antiquité comme le *Guerrier Borghèse*, ou, ainsi que l'a observé William Agee, le *Gladiateur d'Agassas*, qui servait « d'écorché » à l'Ecole des Beaux-Arts. Mais si le *Torse de jeune homme* est tourné vers de si lointains exemples, comment peut-il être de son temps et peut-il être aussi du nôtre? Peut-il être tenu vraiment pour la première sculpture cubiste?

Il est encore difficile de définir la sculpture cubiste. Le premier document, la *Tête* de Picasso, qui date de 1909, est cubiste en ce que la surface du visage et les cheveux sont morcelés en facettes irrégulières assemblées en angles si aigus qu'elles dissimulent presque le volume de la tête. Mais les facettes sont si évidemment la transposition en trois dimensions des plans brisés de ses peintures que la question se pose de savoir si nous sommes en présence d'une œuvre essentiellement sculpturale. Le problème n'est pas résolu davantage lorsque Picasso et d'autres, parmi lesquels Lipchitz, réintroduisent dans des bas-reliefs l'interprétation des plans et les « calembours » visuels des peintures inspirées par le Cubisme synthétique. Si le *Torse* de Duchamp-Villon a quelque chose à voir avec le cubisme de Picasso, ce qui serait curieux étant donné l'antipathie régnant entre Puteaux et Montmartre, ce serait plutôt avec des images pré-cubistes, telles que les peintures schématiques représentant des figures d'hommes et de femmes exécutées par Picasso en 1908-1909. Un nu masculin de 1909, montre le même tronc massif, sa structure musculaire transposée dans un plan élargi, comme le *Torse* de Duchamp-Villon. En réalité, la torsion du corps, le pas allongé, par son mouvement même, suggèrent surtout un rapprochement avec les « Formes uniques de continuité dans l'espace » de Boccioni, qui date de 1913 et dont les énergies abstraites devaient se retrouver l'année suivante dans le *Cheval* de Duchamp-Villon.

Les larges plans adoucis du *Torse* laissent présager l'évolution qui allait suivre, mais Duchamp-Villon n'en avait pas fini encore avec le passé. La même année, en 1910, il modelait la composition intitulée la *Vasque* qui était en fait un bassin. On y trouve le reflet des allégories utilitaires de l'Art Nouveau, où des figures analogues viennent animer des objets d'usage courant. Mais l'œuvre évoque aussi Rodin, dont les *Portes de l'Enfer* montrent des figures presque aussi sommairement modelées que celles de Duchamp-Villon et dont la détresse émotionnelle s'exprime également par la torsion du corps et des jambes. Mais pour la *Vasque* le problème de l'expression psychologique était peut-être le moindre de ses soucis. Si nous y associons, si même nous en faisons

1 Duchamp-Villon: « Le Cheval ». Bronze. 1914. Haut. 44 cm. Coll. Mr. Edgar Kaufmann Jr., New York.
2 Duchamp-Villon: « Tête de cheval ». Bronze. Haut. 47,5 cm. 1914. Coll. Joseph H. Hirshorn.
3 Duchamp-Villon: « Petite Maggy ». Bronze. 1911. Haut. 31 cm. Coll. M. Knoedler & Co. New York.
4 Duchamp-Villon: « Figure aux bras levés ». Plâtre. 1913-1914. Haut. 32 cm. Coll. Vincent Tovell, Toronto.
5 Duchamp-Villon: « Cheval et cavalier ». Bronze. 1914. Haut. 29 cm. Coll. Louis Carré, Paris.

dériver une petite terre-cuite aux bras levés, redécouverte récemment, nous sentons l'évolution du sculpteur vers des simplifications de plus en plus radicales. La pose du nu féminin aux bras levés, comme pour arranger la chevelure, est un archétype aussi classique que le « Guerrier Borghèse ». Cette figure suggère une révision révolutionnaire du prototype classique que Duchamp-Villon peut avoir trouvé dans les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1906-1907), si toutefois il a vu le tableau. La peinture de Picasso en effet semble être demeurée cachée dans son atelier durant ces années-là. L'œuvre de Duchamp-Villon doit être considérée plutôt comme une étude de style analogue, ou même une étude de l'antique, une recherche parallèle à celle de Picasso, et visant non le sujet mais les formes artistiquement expressives.

Au Salon de 1911, Duchamp-Villon expose son *Baudelaire* (voir page 50, fig. 1), une tête dont la formidable simplicité présente l'image du poète moins comme un homme que comme une intelligence désincarnée. Le contraste avec le « Baudelaire » de Rodin, autre évocation posthume réalisée en 1898, a été souligné maintes fois. L'un et l'autre valent moins comme étude à partir de photographies contemporaines que par leur conception du génie poétique. Rodin traite la figure comme un tissu frémissant tendu sur l'ossature de la tête, Duchamp-Villon comme un visage saturnien, méditatif, dominé par la sphère puissante du crâne. Dès la première étude, l'image se révèle l'aboutissement d'un concept sculptural autant qu'intellectuel: c'est ce que montrent un petit bronze où paraît encore la trace des doigts cherchant la forme principale, et un dessin où les traits du visage sont traités déjà en plans angulaires.

Un processus analogue aboutit à un résultat plus remarquable encore dans le grand buste de *Maggy* (1912) (voir page 51, fig. 5). Sur une première étude, la surface conserve la trace de l'outil du sculpteur, tandis que l'inclinaison et le mouvement de la tête traduisent la personnalité du modèle, la femme du peintre et poète Georges Ribemont-Dessaigne (voir p. 52, fig. 4). Sous le visage, le cou devient une masse indéfinie, moins travaillée encore que la base rudement modelée donnée par Matisse à ses trois dernières versions de *Jeannette* (1910-1911). La troisième, la plus connue, dans laquelle Matisse a coupé l'abondante chevelure et creusé brutalement l'œil gauche ainsi que la joue, est la plus proche de la figure de Duchamp-Villon. Le buste de Matisse, qui demeure visuellement troublant aujourd'hui encore, est peut-être plus abrupt, mais celui de Duchamp-Villon n'est pas moins étonnant. Il est même plus « laid » si l'on peut dire en ce sens du moins que l'ensemble paraît davantage une caricature qu'un portrait, plus « sauvage » en ce qu'il est plus proche d'une sculpture primitive, de l'art nègre dont Duchamp-Villon semble pourtant, dans ses autres œuvres, avoir ignoré les propriétés plastiques. Et ce sont précisément ces qualités qui donnent au buste de *Maggy* son pouvoir, féroce peut-être, mais incontestable. Dès le départ, il a perçu dans le visage de son modèle le caractère expressif de la grande bouche mince dont la lèvre supérieure très étroite devient déjà, dans le petit modèle, un plan incurvé jusqu'à la pommette. Il n'avait plus qu'à accentuer et à renforcer le nez protubérant, les yeux saillants,

la calotte serrée des cheveux peut atteindre les puissantes harmonies formelles de la version finale (voir page 51, fig. 5). Nous avons là une sculpture dont on ne trouve l'équivalent que dans les œuvres contemporaines de Brancusi, *Mlle Pogany* par exemple, également de 1912. Le cou de Maggy n'est-il pas charpenté comme un tronc d'arbre de la même manière que le *Torse de jeune homme*?

Pendant longtemps, la *Femme assise* de 1914 a été plus connue que *Maggy*, mais bien qu'elle soit plus tardive de deux ans, elle ne révèle sans doute pas une évolution aussi décisive. Archipenko, la même année, a dépassé bien davantage le stade de la ressemblance dans le conflit abstrait de ses *Boxeurs* (Combat). Pourtant, Duchamp-Villon, en supprimant tous les détails des cheveux, des traits, des doigts, des orteils, en traitant chacune des différentes parties du corps en formes ovoïdes qui s'interpénètrent, a donné à l'œuvre un aspect tellement « mécanique » qu'elle a souvent été considérée comme le premier exemple reflétant l'influence de l'esthétique de la machine sur la sculpture moderne.

1

2

1 Duchamp-Villon: « Le Chat ». Ciment. Diam. 63,5 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
2 Duchamp-Villon (à droite), avec Jacques Villon (au centre) et Marcel Duchamp (à gauche), photographiés à Puteaux en 1913.
3 Duchamp-Villon: « Le Coq ». 44 × 38 cm. 1916. Collection Phillips.
4 Duchamp-Villon: Etude pour le « Portrait du professeur Gosset ». 1917.
5 Parmi les œuvres de la collection Quinn photographiées ici, dont deux Picasso et deux Brancusi, on reconnaît « Le Chat » et « Le Cheval » de Duchamp-Villon ainsi que la maquette qu'il exécuta en 1912 pour « la Maison Cubiste ».

Mais, comme dans le *Torse de jeune homme*, antérieur de quatre ans, la tradition affleure derrière la surface mécaniquement aplanie. On a le sentiment que le sculpteur a trouvé le thème de son œuvre moins dans la nature que dans le « contraposto » précaire de la *Vierge à l'Enfant* de Michel-Ange, à la Chapelle Médicis, tout comme dans un type d'œuvre aussi banal que la traditionnelle « nymphe frissonnante ». Parvenu à la maîtrise de la ronde bosse, Duchamp-Villon, l'année suivante, en 1913, se met au bas-relief. Le sujet de son œuvre la plus connue dans ce genre, les *Amants*, peut, une

eur atteindre les
s de la version
ous avons là une
l'équivalent que
nes de Brancusi,
lement de 1912,
harpenté comme
manière que le

e ossise de 1914
mais bien qu'elle
, elle ne révèle
n aussi décisive.
a dépassé bien
emblance dans le
(Combat). Pour-
primant tous les
, des doigts, des
s différentes par-
es qui s'interpé-
aspect tellement
t été considérée
l'étant l'influence
sur la sculpture

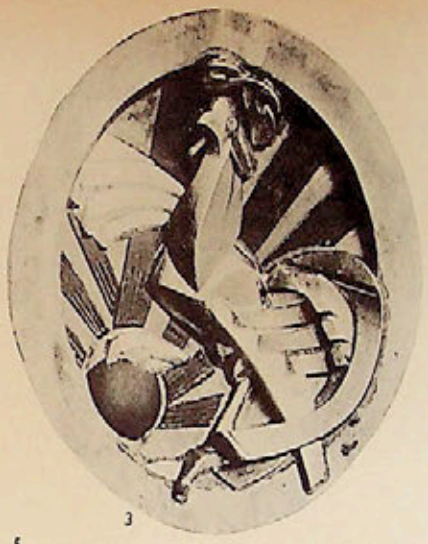
de jeune homme.
tradition affleure
juement aplanie.
pteur a trouvé le
ans la nature que
ère de la *Vierge à*
Chapelle Médicis.
euvre aussi banal
ne frissonnante »
la ronde bosse.
ante, en 1913, se
son œuvre la plus
mants, peut, une

fois encore, lui avoir été suggéré par Maillol: le *Désir* de 1905-1908, œuvre imposante qui est sans doute le plus remarquable bas-relief du début du XX^e^ siècle, montre une semblable étreinte de deux nus. Duchamp-Villon, travaillant sur une échelle moindre — la version finale est à peu près aussi large que celle de Maillol, mais moitié moins haute — inverse les figures et les enlace dans une attitude plus extatique, moins architectonique. Leurs mains et leurs pieds ne touchent plus les bords de l'encadrement rectangulaire, comme ceux de Maillol. Leurs bras, pourtant, reprennent en un geste large les contours cintrés, la dépression légère dans laquelle ils sont blottis, et leurs corps sont réduits à peu près à des projections de courbes et de rectangles. Dans les *Amants* plus que dans toutes ses œuvres antérieures, on perçoit les rapports de Duchamp-Villon avec les autres membres du groupe de Puteaux. Nous avons ici une sculpture cubiste au sens strict de ce style figural aplati pratiqué par ses compagnons de la Section d'Or, spécialement par Gleizes, Metzinger, et Jacques Villon dans leurs peintures. La seconde version, la dernière, est à la fois plus claire et plus abstraite et peut-être, en ce sens, plus évidemment tridimensionnelle. Là Duchamp-Villon a éliminé certaines formes redondantes, notamment les pieds en « tenaille » de l'homme, et les avant-bras joints, qui encombraient le centre de la composition.

L'année suivante avec les *Danseurs* il développe la présentation de formes en léger relief saillant au creux d'une mince dépression. Dans ce qui est peut-être la première version, les figures sont simplifiées, mais encore naturalistes. Comme celles des *Amants*, elles se détachent devant un arrière-plan concave. Sur le dernier état, les creux sont devenus des reliefs, en sorte que l'arrière-plan émerge en une large crête irrégulière autour des figures, transposées en « négatifs » et devenues presque illisibles. Enfin, dans un plâtre qui représente le danseur de droite et qui est peut-être la dernière de cette série, la composition est ramenée à un système de formes entièrement abstraites projetées en avant et en arrière du plan médian.

Entre-temps, l'intérêt de Duchamp-Villon pour l'abstraction l'avait amené à étudier l'ornement architectural. En 1910, il avait été consulté sur le projet d'enlever de la façade de l'Opéra le fameux relief de Carpeaux, la *Danse*, et de le transporter au Louvre, afin d'en arrêter la détérioration. Dans sa réponse, demeurée inédite jusqu'en 1963, Duchamp-Villon expose sa conception de la sculpture monumentale. « L'œuvre », écrit-il, « doit vivre décorativement à distance par l'harmonie des volumes, des plans et des lignes », ajoutant que le sujet en lui-même n'avait qu'une importance minime ou nulle. Cet intérêt pour la sculpture abstraite, ou architecturale, apparaît dans la façade qu'il dessina en 1912 pour le modèle, à l'échelle définitive, d'une maison particulière destinée à être construite au Salon d'Automne en 1912. En raison de l'espace limité, le premier niveau seul fut édifié au Grand Palais. L'intérieur était constitué par une série de pièces décorées sous la direction d'André Mare, par plusieurs artistes de Puteaux, parmi lesquels La Fresnaye, Léger, Metzinger et Marie Laurencin. La *Vasque* de Duchamp-Villon était placée sur l'une des cheminées. Surnommée la « Maison Cubiste »,

(Suite en page 82)



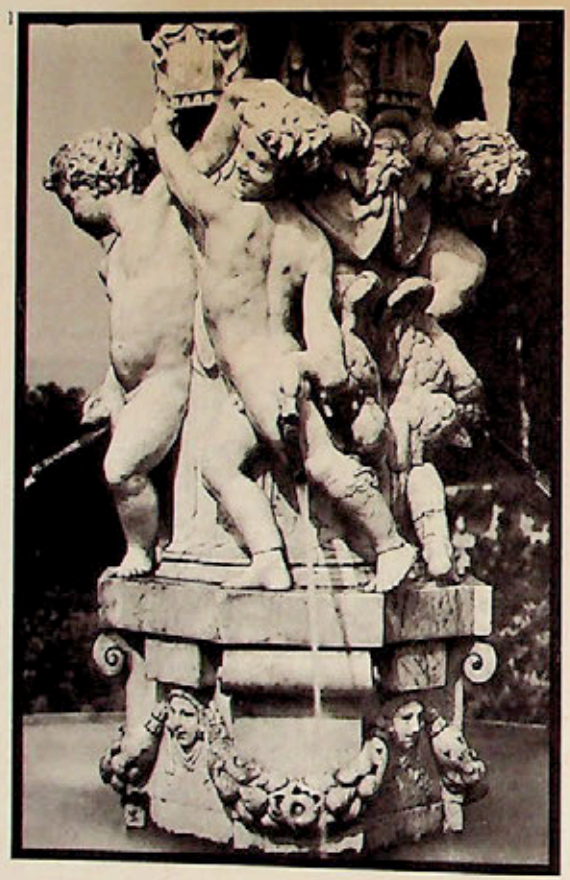
3

4

5

LA VILLA DE CASTELLO

par Detlef Heikamp



La villa de Castello, qui est située au nord-est de Florence, sur les pentes du Monte Morello, appartenait depuis 1477 à la famille des Médicis. Le duc Cosme Ier en fit sa résidence favorite. En 1537 ou 1538, il confia au sculpteur Tribolo le soin d'en dessiner les jardins, et cette réalisation est d'une importance capitale pour l'histoire de l'art des jardins en Europe.

Lorsque Tribolo mourut en 1550, son œuvre était loin de l'achèvement, et l'intérêt que lui portait le Duc commença dès lors à faiblir. Sans doute de nombreux projets furent-ils encore exécutés, mais on réduisit les ambitions du vaste dessein primitif. Tribolo lui-même, de son vivant, n'avait pas accompli sa tâche avec beaucoup d'énergie; à ce que dit Vasari, dans sa *Vie des Peintres*, « il n'était guère avide de gloire ». Vasari, cependant, était très lié d'amitié avec Tribolo et lui consacra après sa mort une biographie très complète, dont le passage le plus important est la description des jardins de Castello, tels qu'ils eussent dû apparaître, une fois achevés.

L'écrivain Benedetto Varchi avait établi pour ces jardins un vaste programme iconographique, dont tous les détails nous sont rapportés par Vasari. C'était la première fois dans l'histoire de l'art que pareil dessein d'ensemble présidait à la décoration d'un parc. Les fontaines et les statues célébraient la gloire du duc de Florence, de sa capitale et de la Toscane. L'autre thème était la vie de la Nature, représentée sous forme allégorique. C'est ainsi que les saisons étaient figurées par quatre statues, chacune tournée vers le point de l'horizon qui correspondait le mieux à son caractère. Dans la grotte s'ébattait toute la faune de la terre, de la mer et du ciel. Un tableau peint en 1593 par un artiste néerlandais montre la villa de Castello telle qu'elle était à cette date. Un grand nombre de statues ont été depuis détruites ou déplacées; les plantes ne sont plus les mêmes. Mais dans l'ensemble ces jardins sont demeurés merveilleusement intacts jusqu'à nos jours. Le tableau néerlandais est une vue à vol d'oiseau. En réalité on ne peut embrasser d'un seul coup d'œil toutes les fontaines de l'allée centrale, tandis que le jardin derrière la villa, où se trouve la fontaine de l'Apennin, forme un parterre surélevé (voir page 59).

L'axe central est aussi moins fortement marqué, mais il représente déjà un puissant élément de construction artistique, dont l'effet eût été plus apparent encore si le jardin devant la villa avait été réalisé: il devait comprendre une avenue bordée de jets d'eau, conduisant jusqu'à l'Arno. Il existait aussi un plan pour l'agrandissement et la modernisation des bâtiments de la villa. Si tous ces projets avaient été menés à bien, « tous ces ornements eussent fait de ce jardin le plus riche, le plus grandiose et le plus splendide de l'Europe entière ».

Castello est le plus ancien des trois jardins créés par les Médicis, et dont la beauté était renommée dans toute l'Europe. Les deux autres ensembles sont les jardins Boboli et le parc de Pratolino, qui ont aussi pour caractère distinctif la longue allée centrale conduisant à un point de vue.

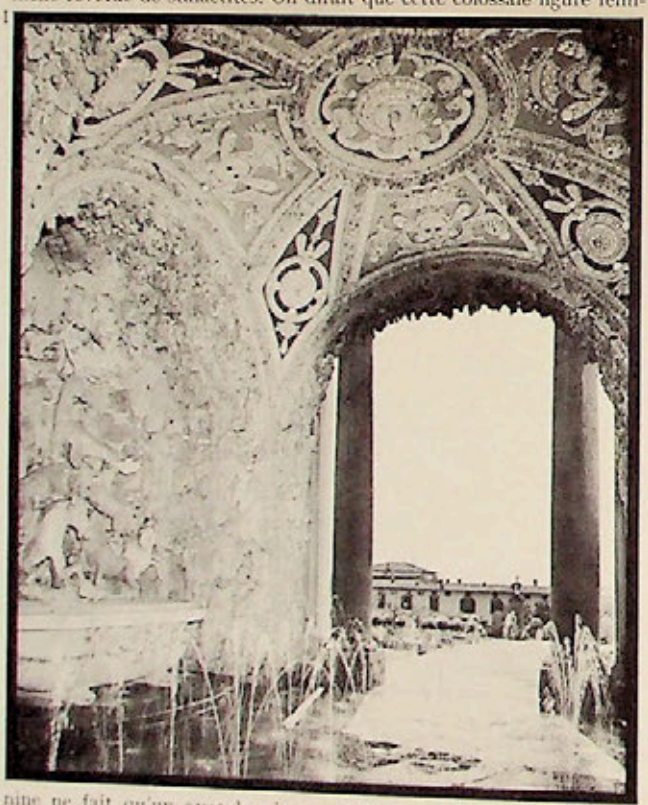
Tribolo n'était pas seulement un sculpteur, mais aussi un décora-

1 Tribolo. « Putti » sur la base de la fontaine d'Hercule et d'Antée.
2 Tribolo. Allegorie de Fiesole. Florence, Museo Nazionale. Cette statue est en grès florentin, de couleur grise, qu'on appelle « pietra serena ». A Florence, on était habitué à voir plutôt des statues de marbre. Ce matériau inhabituel, qui s'effrite rapidement, constituait le moyen d'expression idéal pour le « style rustique ».

teur remarquable. La réunion de ces deux talents faisait de lui l'architecte de jardins idéal. La richesse de son imagination plastique apparaît surtout dans les ornements de la base des fontaines, notamment à la Fontaine d'Antée, ainsi que dans le décor du plafond de la grotte, qui se trouve au fond du jardin inférieur. Il le revêtit de masques faits de stalactites, de stuc et de coquillages, inspirés par l'exemple des nymphes romaines, mais encore avec une fantaisie beaucoup plus excentrique (voir pages 56 et 59).

Des artistes animaliers, spécialisés en ce domaine, emplirent les niches de la grotte de tout un peuple animal. On peut voir ici les mammifères de toutes les parties du monde, dont les couleurs variées sont rendues par l'emploi de roches de diverses sortes. Les chèvres, les cerfs et les rennes portent de vraies cornes et de vrais bois. Ces animaux furent peut-être exécutés par Giacomo Fancelli, élève de Bandinelli. On lui doit une décoration fort semblable, dans la grotte de la duchesse Eléonore, aux jardins Boboli. Les bassins de la grotte sont ornés de guirlandes de coquillages, de coraux, de crustacés et de poissons, et cette faune est animée par toute la magie de la vie sous-marine.

L'allégorie de la ville de Fiesole se dressait primitivement dans une niche revêtue de stalactites. On dirait que cette colossale figure fémi-

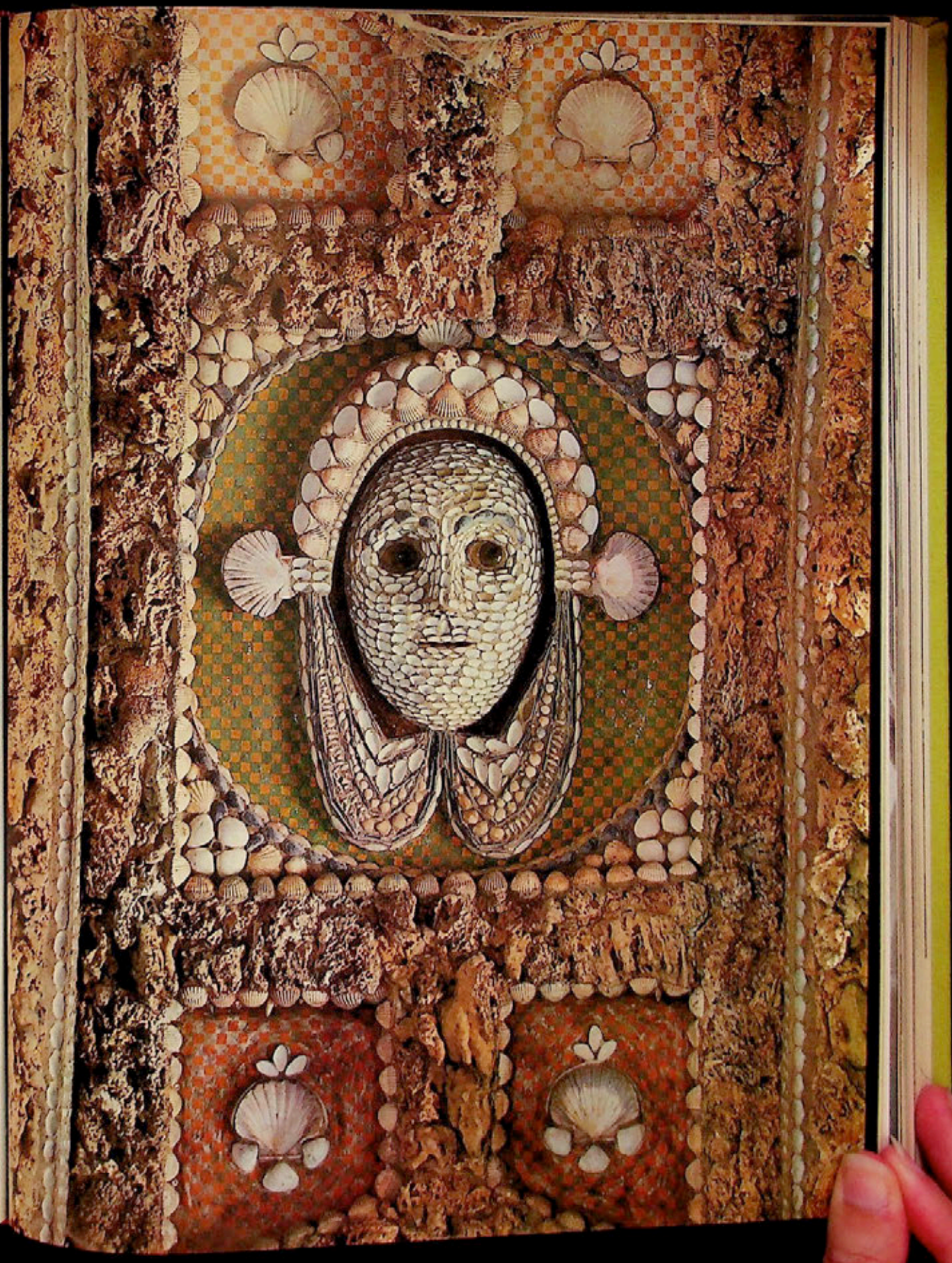


nine ne fait qu'un avec la pierre qui l'entoure. Elle a été inspirée par les statues de Michel-Ange, dans la Chapelle des Médicis, représentant le Jour, la Nuit, l'Aurore et le Crépuscule; mais aussi par les œuvres inachevées du maître qui demeurent profondément emprisonnées dans le bloc de marbre qui les entoure (voir page 57). Ce fut seulement en 1563 que Bartolomeo Ammannati exécuta la figure de bronze du dieu de la montagne qui personnifie l'Apennin (voir page 63). Comme à l'époque de Montaigne, il est encore aujourd'hui sur sa petite île de stalactites au milieu du vivarium du jardin supérieur, et cette figure accroupie parmi les roseaux, sans aucun cadre architectonique, produit un effet d'illusion remarquable: « un home fort vieil, chenu assis sur son cul, ses bras croisés, de la barbe, du front et poil duquel coule sans cesse de l'eau goutte à goutte de toutes parts, représentant la sueur et les larmes, et n'a la fontaine autre conduit, que celui-là ».

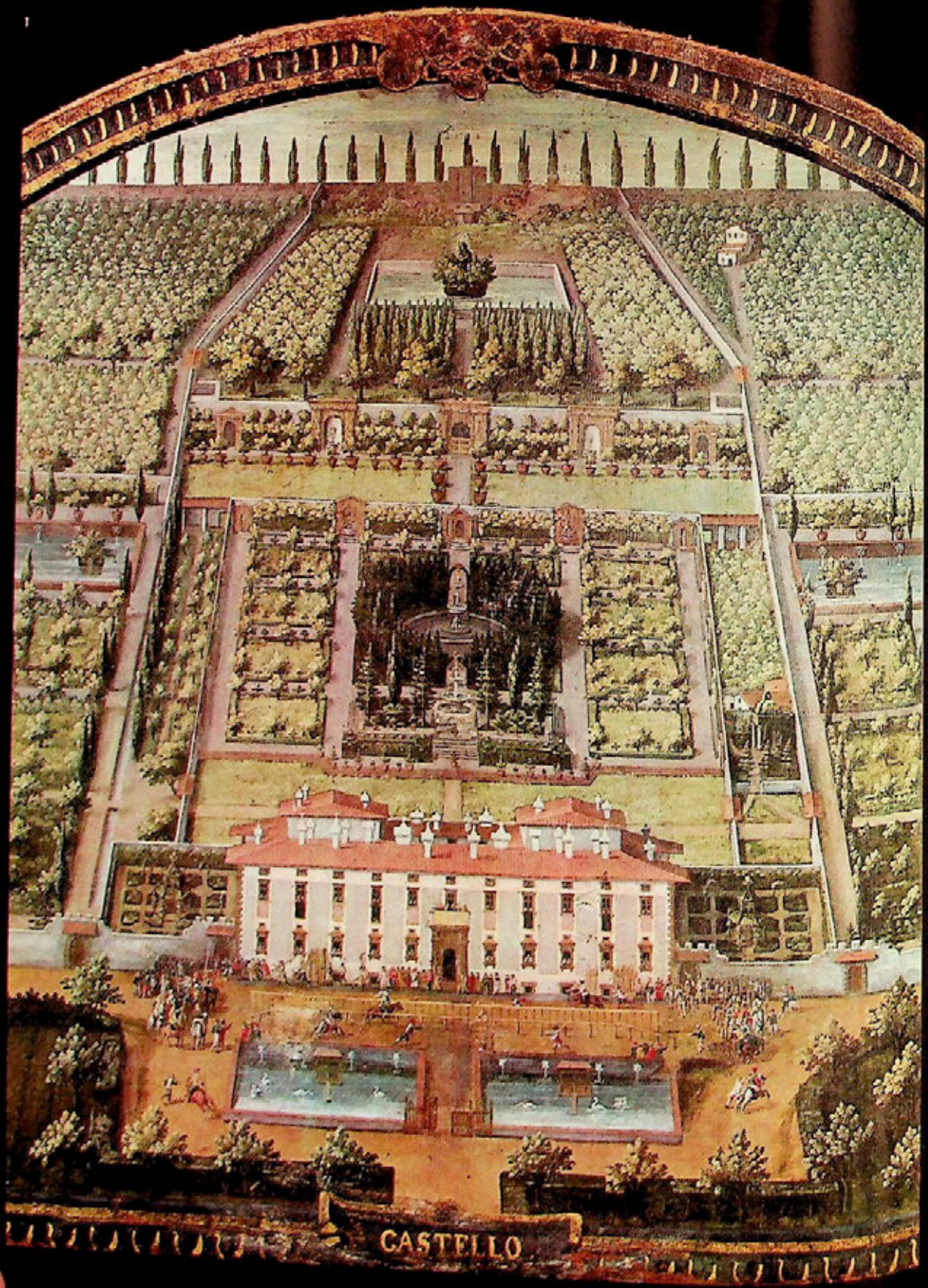
Le botaniste et zoologue français Pierre Belon, qui voyagea dans les pays méditerranéens entre 1546 et 1549, visita aussi la villa de Castello. Les jardins étaient alors en cours de création. Sa description bien informée nous renseigne surtout sur les plantes qu'on y trouvait et qui le frappèrent par leur exotisme. Il ne vit point là les fleurs aux couleurs variées changeant avec les saisons, mais surtout des arbustes à feuillage persistant groupés en massifs qui dispensaient de l'ombre; les

1 La grotte s'ouvre dans le mur de soutènement qui sépare le jardin supérieur du jardin inférieur.

2 Le masque est un motif qui revient sans cesse, sous des formes variées, dans l'œuvre de Tribolo. Les masques de la grotte, recouverts d'une mosaïque de coquillages, produisent une impression particulièrement puissante dans leur simplicité.



e dans le mur de
ipare le jardin
n inférieur.
n motif qui
sous des formes
re de Tribolo. Les
te, recouverts
coquillages,
pression
uissante dans


CASTELLO

fontaines de marbre blanc émergeaient au-dessus des lauriers vert foncé. Voici ce qu'il dit de ce jardin: «car comme il est enrichi et orné d'arbres sauvages, si l'on n'y eust pourpensé de longue main, et n'y avoit donné commencement, seroit il maintenant si beau?... Mais les commoditez des eaux aident beaucoup à la beauté des habitations: car elles en faisant belles fontaines, donnent herbages en tous lieux. Mais celles de ce iardin, sont telles qu'on n'en voit guieres de plus belles ailleurs. Le plus beau est y voir les hauts arbres de perpetuelle verdure. Donc sortant du logis, après qu'on a quelque peu monté

2

les degréz du Perron, en venant du corps d'hostel d'embas, là ou le Duc se loge, lon trouve un parquet de Cypres tout rond, bordé d'une haye de Buix, en maniere d'une basse couronne, et leans avecques les Cipres y a maints arbres entassez a rengées, entre lesquelles sont Arbousiers, Nerte, et Lauriers, tellement qu'estans tousiours verds, et d'odeur suave, en sont trouvez de meilleure grace. Et au milieu de ce parquet y a une fontaine artificielle, venant par infiniz petits pertuis, qui trompent les gents sans y penser. Voila du premier parquet. Et aux deux costez d'iceluy il ya deux beaux arbres Pales ou figuiers d'Indie desia grands, qui se plantent de leurs fueilles, et joignant iceux, il y a deux vrais Platanes desia grandets portants semences. Toutes les murailles de ce iardin sont tissues de Lauriers tapissez contre. Les Citronniers,

1 La Villa Médicis à Castello, Florence, Museo Topographico. En 1599, le peintre néerlandais Justus Utens peignit des vues de toutes les villas des Médicis. Ces tableaux décoraient la grande salle de la Villa d'Artimino.

2 Singe dans la grotte.

1 La célèbre gravure sur bois exécutée par Albert Dürer en 1515 servit de modèle pour le rhinocéros. C'est à ce modèle que se réfèrent presque toutes les œuvres du XVI^e^ siècle représentant un rhinocéros.

2 Coquillages sur un des bassins de la grotte.

3 Fontaine de l'Apennin. Jardin supérieur de la Villa.

Limonniers et Ponciers, y font mesme tapisserie. Mais cecy est peu: car en montant de ce premier iardin, allant avant, lon trouve encor deux autres fontaines, ornées de personnages de stuc, et Coquilles de belle maniere, qui sont aux deux costez de la porte. Encores plus hault, lon entre en un autre bosquet tout de Ciprés. Et plus oultre lon trouve un autre bosquet faict d'une legion de Sapins replantez, et apportez de trois iournées de là, qui peuvent faire estimer qu'il ne vous seroit difficile pouvoir faire le semblable à qui aura entendu la maniere de les faire eslever. Et au costé dextre, il y a un bois ordonné, et arrangé de Chesnes verds: et tout ioignant, voirez un autre petit boscage de Lauriers entremeslez d'une autre espece d'arbre tousiours verd, nommé Lentagine, qui est l'un de ceux qui a esté proposé en le nommant Tinus, et duquel la semence est bleue. Nostre ciel ne refuseroit tels arbres. Aussi y a des Rosiers Lauriers, nommez Rhododendri. Il y a pareillement un arbre mousse estroissé, qui est dessus entourné et couvert de Lyerre, et au milieu d'iceluy, est une table, ou l'eau de la fontaine y vient, conduicte par tuyaux. Au dessous du logis par dehors, y a une moult haulte allée de Meuriers blancs, qui se soustiennent d'eux mesmes sans paliz. Il y a encore d'autres iardins d'Orangers, et choses qu'il ne convient raconter à cause de briefveté ».

Montaigne aussi, qui visita le jardin quelque trente ans plus tard, admira les plantes qui l'ornaient. Les bâtiments de la villa, avec l'extrême simplicité de leur architecture toscane, ne trouvèrent en revanche point grâce à ses yeux. Il écrit à ce propos en novembre 1580: « La maison n'a rien qui vaille; mais il y a diverses pièces de jardinage, le tout assis sur la pente d'une colline, en manière que les allées droites sont toutes en pente, douce toutefois et aisée, les transverses sont droites et unies. Il s'y voit là plusieurs bresseaux tissus et couverts fort espès de tous arbres odoriferans, comme cèdres, cyprès, orangiers, citronniers, et d'oliviers, les branches si jouintes et entrelassées qu'il est aisé à voir que le soleil n'y sauroit trouver entrée en sa plus grande force, et des tailles de cyprès, et de ces autres arbres disposés en ordre si voisins l'un de l'autre qu'il n'y a pas place à y passer que pour trois ou quatre. »

En revenant de Rome, Montaigne passa à nouveau par Castello, et revit cette fois en été la villa qu'il avait visitée en novembre de l'année précédente. Il était plein d'enthousiasme, mais constata ceci: « J'éprouvai là ce qui m'est arrivé en beaucoup d'autres occasions, que l'imagination va toujours plus loin que la réalité. Je l'avois vu pendant l'hiver nu et dépouillé; je m'étais donc représenté sa beauté future, dans une plus douce saison, beaucoup au-dessus de ce qu'elle me parut alors en effet. »

nt mesme tapis-
en montant de
ant, lon trouve
ornées de per-
uilles de belle
x costez de la
on entre en un
. Et plus oultre
uet faict d'une
et apportez de
ent faire estimer
e pouvoir faire
endu la maniere
costé dextre, il
ngé de Chesnes
z un autre petit
slez d'une autre
d, nommé Len-
qui a esté pro-
, et duquel la
el ne refuseroit
osiers Lauriers,
a parcillement
qui est dessus
re, et au milieu
'eau de la fon-
ur tuyaux. Au
y a une moult
blancs, qui se
sans paliz. Il y
d'Orangers, et
nter à cause de

le jardin quel-
mira les plantes
ts de la villa,
leur architec-
t en revanche
rit à ce propos
aison n'a rien
erses pièces de
la pente d'une
ées droites sont
tefois et aisée,
et unies. Il s'y
ssus et couvers
iferans, comme
citronniers, et
untes et entre-
ue le soleil n'y
a plus grande
rès, et de ces
rdre si voisins
pas place à y
utre. »

ontaigne passa
revit cette fois
ce en novembre
ait plein d'en-
ceci: « J'éprou-
en beaucoup
nagination va
lité. Je l'avois
dépouillé; je
beauté future,
beaucoup au-
alors en effet. »

Un portrait inédit de Goya

Le tableau que nous portons à l'attention des lecteurs est un portrait d'homme (toile 63 x 45) qui frappe par l'interprétation psychologique du sujet et par son étonnante précision d'exécution.

Outre la signature en bas à gauche, l'œuvre se présente comme un exemple typique du maître espagnol exécutée probablement après le rétablissement sur le trône de Ferdinand VI qui a eu pour conséquence l'émigration de l'artiste en France.

Les particularités du visage et la très haute qualité picturale de ce tableau en font une œuvre d'une particulière importance.

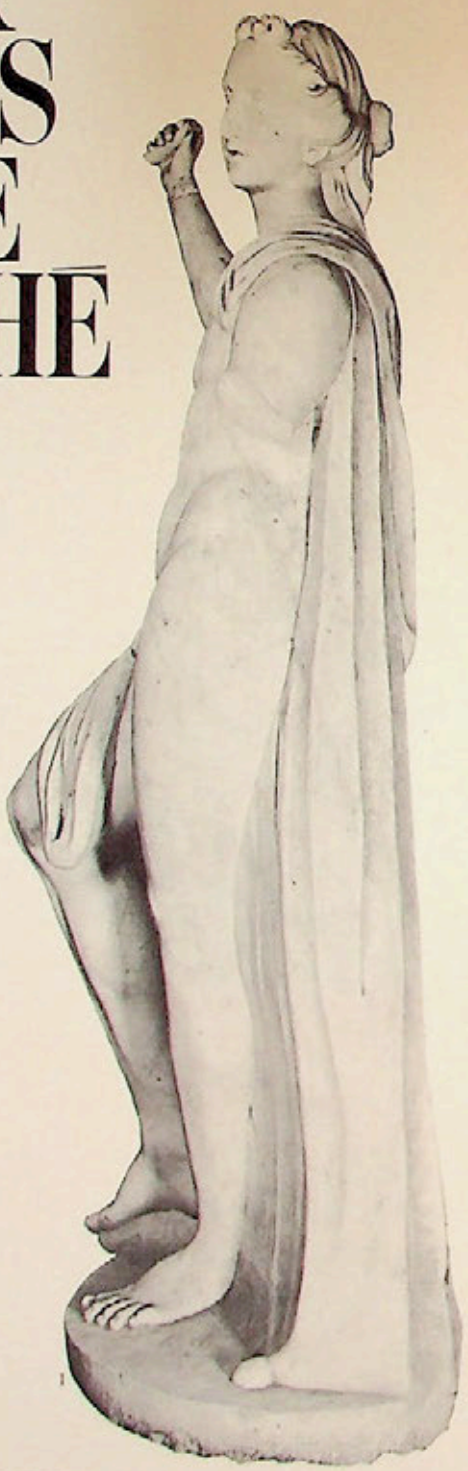
F. Shoner

TOUS LES DEUX ANS A FLORENCE

Quelques-unes des œuvres d'art les plus intéressantes exposées au Palais Strozzi dans le cadre de la 5e Biennale Internationale des Antiquaires, et quelques autres qui n'y sont pas montrées

BEAUX OBJETS SUR LE MARCHÉ

1 « *Statue en marbre d'Hermaphrodite* ». *Rome, XVI^e siècle. Haut: 1 m 60. Dino Levi, 33 via dei Fossi, Florence*
2 « *Vierge à l'Enfant-roi* ». *Bois sculpté polychrome du XVI^e siècle, sur un très beau socle de même époque. Haut.: 53 cm. La Diligence, 3 bis avenue Champaubert, Paris*
3 *Giovanni dal Ponte (1385-1477): « Vierge de l'Humilité », entre saint Jean-Baptiste et saint Nicolas. Triptyque. Galleria Luigi Bellini, 5 Lungarno Soderini, Florence*



1

2

3

4

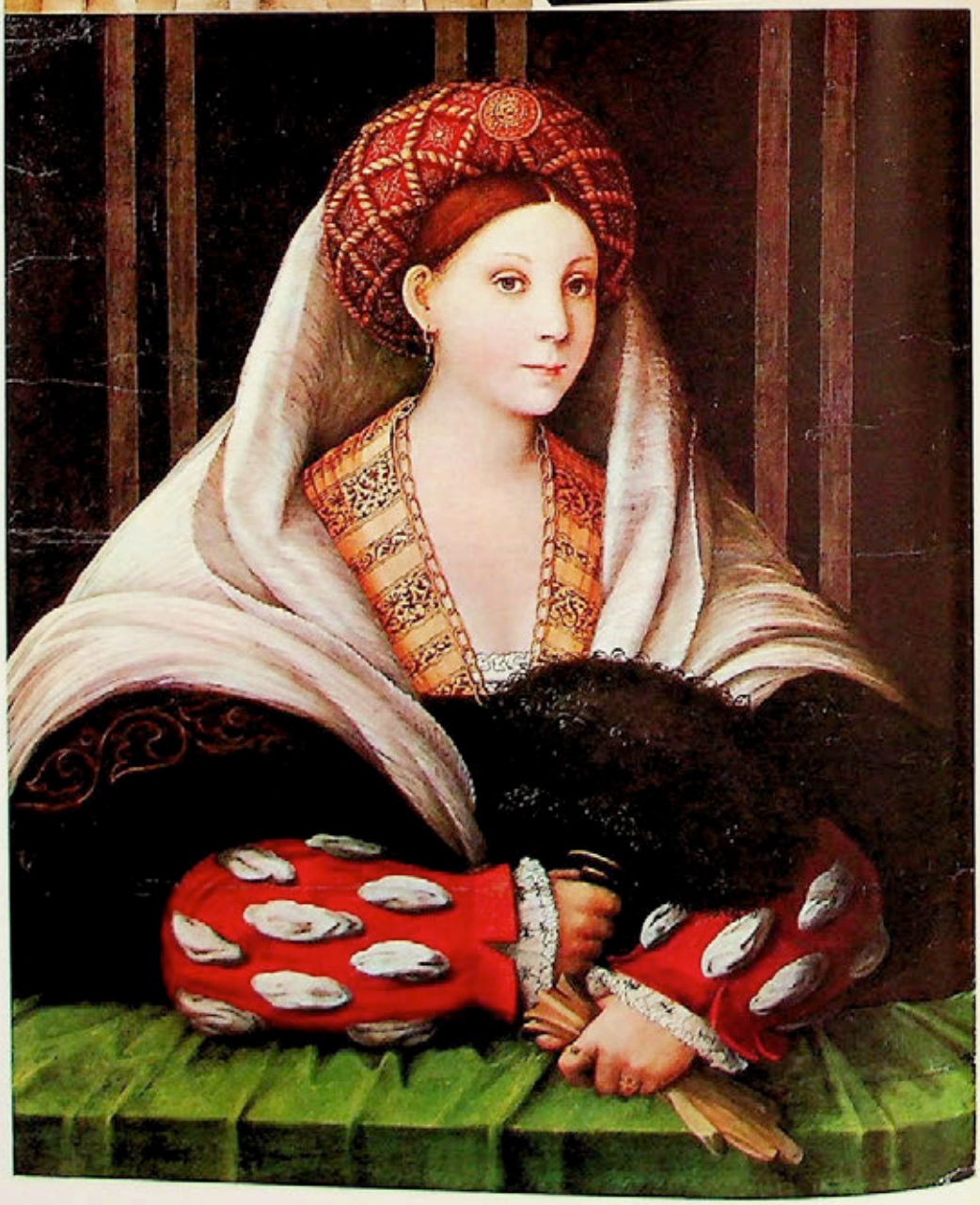
5

6

7

8

1 *Canne de chef en bois sculpté. Côte-d'Ivoire, pays Baoulé. Galerie Le Corneur et Roudillon, 206 boulevard Saint-Germain, Paris*
2 *Albarello en majolique de Faenza, vers 1480. Décor de félin courant, de « feuilles gothiques » et de motifs géométriques bleu, ocre vert et violet de manganèse. Haut. 32 cm. Alavoine, 42 avenue Kléber, Paris*
3 *Tapis espagnol dit « Alcanis », à décor géométrique de fleurs stylisées sur fond jaune. XVIe siècle. 70 × 160 cm. Catan, 129, avenue des Champs-Elysées, Paris*
4 *Recueil de 144 planches gravées sur bois de Jacob Koebel et 10 grandes vignettes de Jost Amman, représentant des hommes d'armes avec les drapeaux armoriés des Etats de l'Empire allemand au XVIe siècle (Francfort, Sigmund Feyrabendt, 1579). Reliure allemande contemporaine en agneau ivoire, ornée de fers dorés. Librairie Lardanchet, 100, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris, et 10 rue du Président Carnot, Lyon*
5 *Coupe en ancienne faïence de Sienne, aux armes de Pérouse (XVe siècle). Diam. 38 cm. Brimo de Laroussilhe, 58 rue Jouffroy, Paris*
6 *Vase Médicis de Deruta. XVIe siècle. Haut. 21,5 cm. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris*
7 *Ancien tapis de prière d'Asie Mineure, dit Bassra Ghiordes. XVIIe siècle, 1,60 × 1,30. La bordure de coton blanc qui souligne la riche ornementation entourant le vide de la niche centrale est caractéristique de cette production très raffinée, qui a complètement disparu. Michele Campana, 43 via Manzoni, Milan*
8 *Statuette de « Disciple » en grès émaillé polychrome. Début de l'époque Ming, vers 1380. Haut. 48 cm. Eskenazzi, 15 via Montenapoleone, Milan*



1 « Scène de bataille ».
Fresque de Haute Italie, début du XV^e siècle. Nella Longari, 15 via Bigli, Milan
2 Crédence ombrienne provenant d'un village des environs de Pérouse, et décorée à la détrempe. Seconde moitié du XV^e siècle. Les parois latérales sont en bois naturel, car ce meuble était à l'origine encastré dans le mur. A remarquer, les poignées en fer forgé sur les deux vanteaux et les petits loquets renforcés de cuir. Long. 2 m 70. Haut. 2 m 20. Prof. 0 m 62. Leonardo Lapicirella, 18 Lungarno Vespucci, Florence

3 Ce portrait de « la Fornarina », dont la composition rappelle le portrait de Jeanne d'Aragon (Musée du Louvre), a été attribué par certains critiques à Raphaël, par d'autres à Niccolo dell'Abbate. Frascione, 26 Corso d'Italia, Florence
4 Deux coqs chinois en terre cuite vernissée bleu et jaune. Époque T'ang (618-906). Haut. 16 cm. Pièces très rares par leur couleur. Le bleu, obtenu à partir du cobalt, importé probablement de Perse, était difficile à réaliser et sans doute coûteux. Aussi le réservait-on aux plus belles pièces. C. T. Loo & Co., 48 rue de Courcelles, Paris
5 Secrétaire en laque et à décor de fleurs et d'oiseaux rouge, vert et or sur fond noir, portant l'estampille de Boudin. Époque Transition Louis XV-Louis XVI. Haut. 1 m 08. Longueur: 0 m 58. Prof. 0,32. Jansen, 9 rue Royale, Paris
6 Grand meuble à deux corps en noyer. Art des Marches. 1600. Long. 2 m 70, Haut. 2 m 20. Prof. 0 m 70. Bruschi, 42 via dei Fossi, Florence

1

2

3

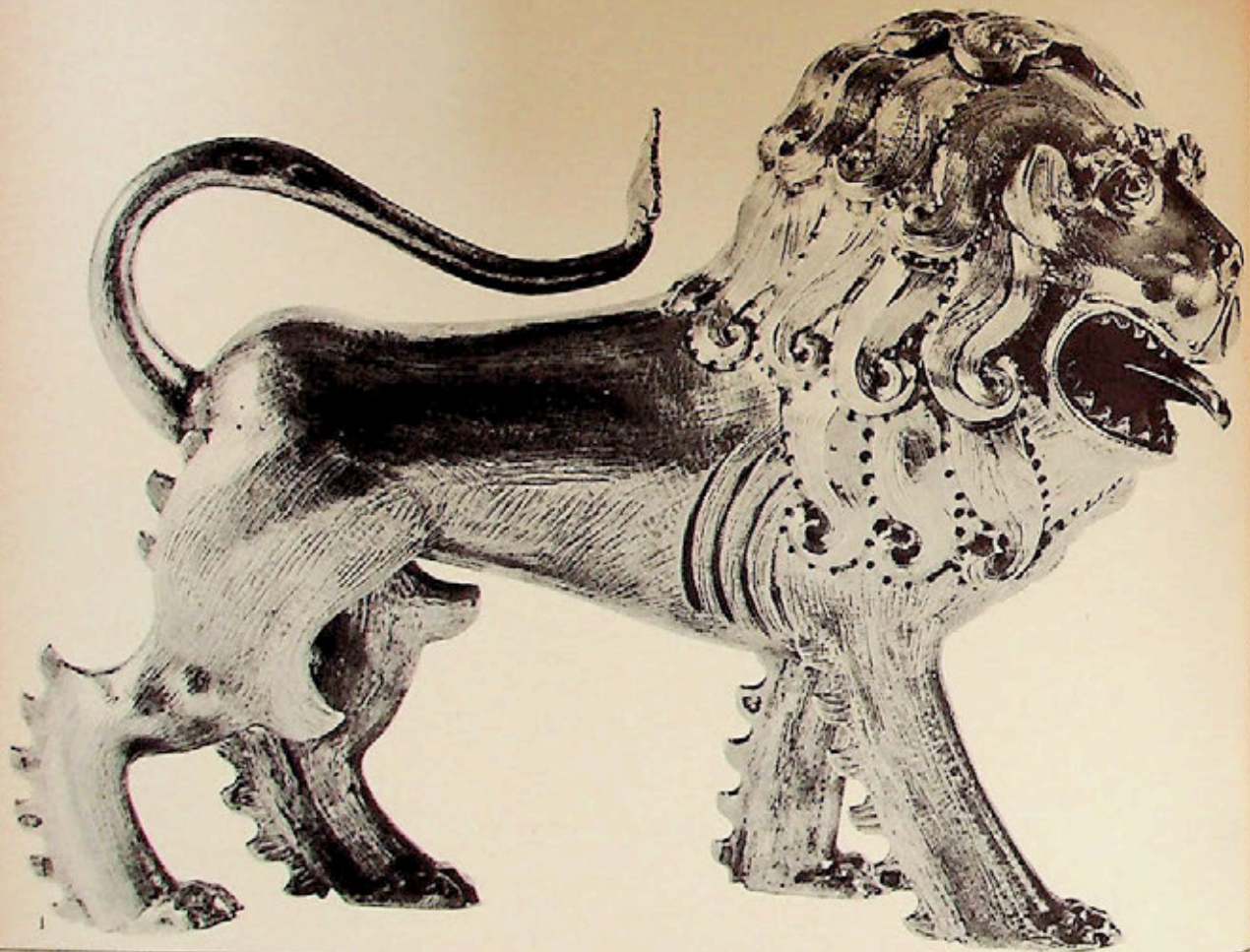
1 *Ambrosius Benson (Lombardie, vers 1500-Bruges 1550): Sainte Marie-Madeleine, Bois, 70 × 55 cm. Robert Finck, 62 boulevard de Waterloo, Bruxelles*

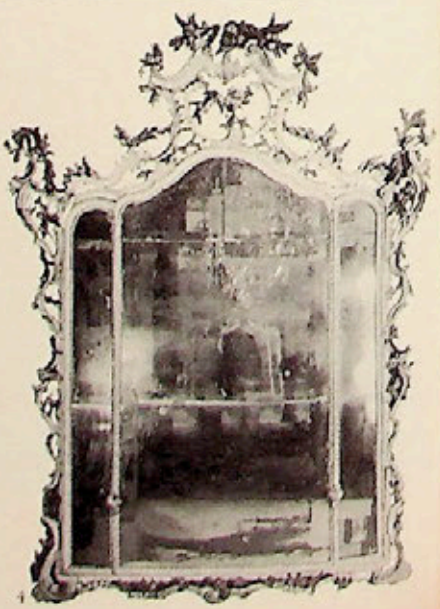
2 *Portrait d'une fillette âgée de 10 ans, attribué à Dirck Dircksz van Santvoort (Amsterdam, 1616-1680). 90,5 × 56,5 cm. Bois. Gallery Lasson, 57 Jermyn Street, Londres*

3 *Etienne Aubry (Versailles, 1745-1781): « Scène de famille ». Toile. 39 × 54,5 cm. Galerie Pardo, 160 boulevard Haussmann, Paris*

4 *Jan Steen: « Joueurs de quilles », Toile. 57 × 69 cm. Monogrammé. Vers 1655. P. de Boer, Heerengracht 512, Amsterdam*

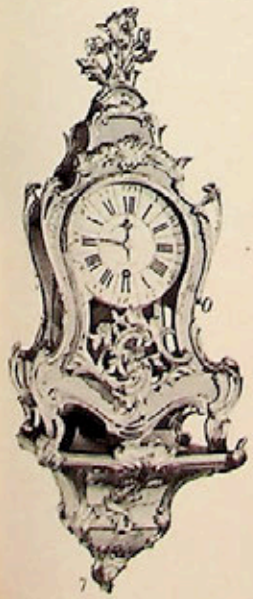
5 *Abraham Sturck (Amsterdam, 1610-vers 1710): « Vue d'un port de mer ». Signé. 134 × 96 cm. Margua, 1 Via Magliabechi, Florence*





5

6



7

1 *Aquamanile en argent partiellement doré. Travail flamand du XVI^e siècle. Larg. 24 cm. Haut. 17 cm. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix, Paris*

2 *Soupière en faïence ancienne de Niederviller. XVIII^e siècle. Décor en camaïeu rose avec guirlandes et rehauts de vert émeraude. Pièce exceptionnelle par sa forme et son décor. Nicolier, 7 quai Voltaire, Paris*

3 *« Vierge à l'Enfant » dite de Wladimir. Très rare icône du XIV^e siècle, dans un cadre en argent ciselé et repoussé, avec traces de dorures. Huile sur bois. 27 × 32 cm. Galleria Antiquaria Marina di Stefano. Salita S. Caterina, Gênes*

4 *Miroir vénitien laqué et finement sculpté d'un décor de fleurs polychromes sur un dessin de Francesco Guardi. Tullio Silva, Via S. Andrea 10, Milan*

5 *Brûle-parfum en laque rouge et porcelaine de Saxe, dans une monture de bronze rocaille. Mavon, 238 rue de Faubourg St. Honoré, Paris*

6 *Noix de coco montée sur argent ciselé et doré. Nuremberg, XVI^e siècle. Le décor gravé représente des allégories de la Rhétorique, de la Géométrie et de l'Astronomie. Laloux, avenue Louise, Bruxelles*

7 *Cartel d'époque Louis XV. La cage est en corne verte, garnie de bronzes dorés au C. couronné. Mouvement signé de Benoist Gérard, reçu maître en 1743. J. B. Diette, 4, avenue Matignon, Paris*

1

2

1 *Alessandro Vittoria (Trente, 1525-Venise 1608): « Saint Jérôme ». Terre-cuite. Haut. 46 cm. Galerie Heim, 109 rue du Faubourg St Honoré, Paris, et 59 Jermyn Street, St James, Londres*

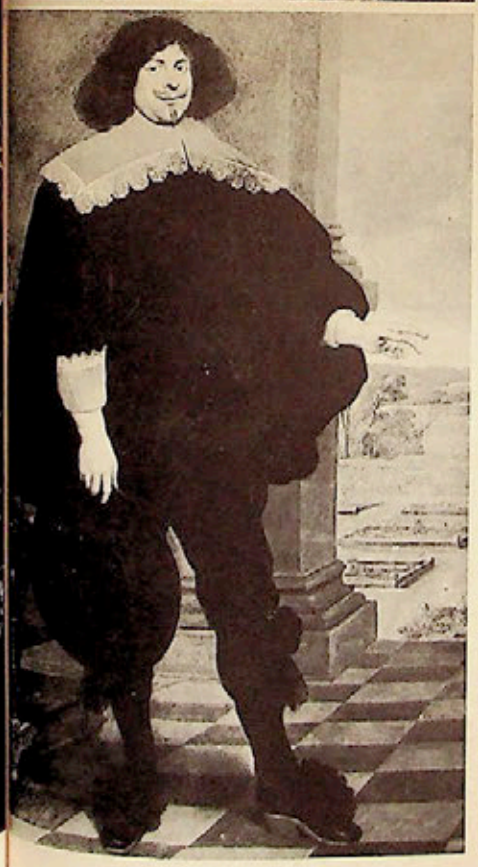
2 *Jean Brueghel de Velours et Hendrik Van Balen: « Jésus au milieu des docteurs » 60 × 45 cm. Boskovitch, 13-15 rue Ravenstein, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles*

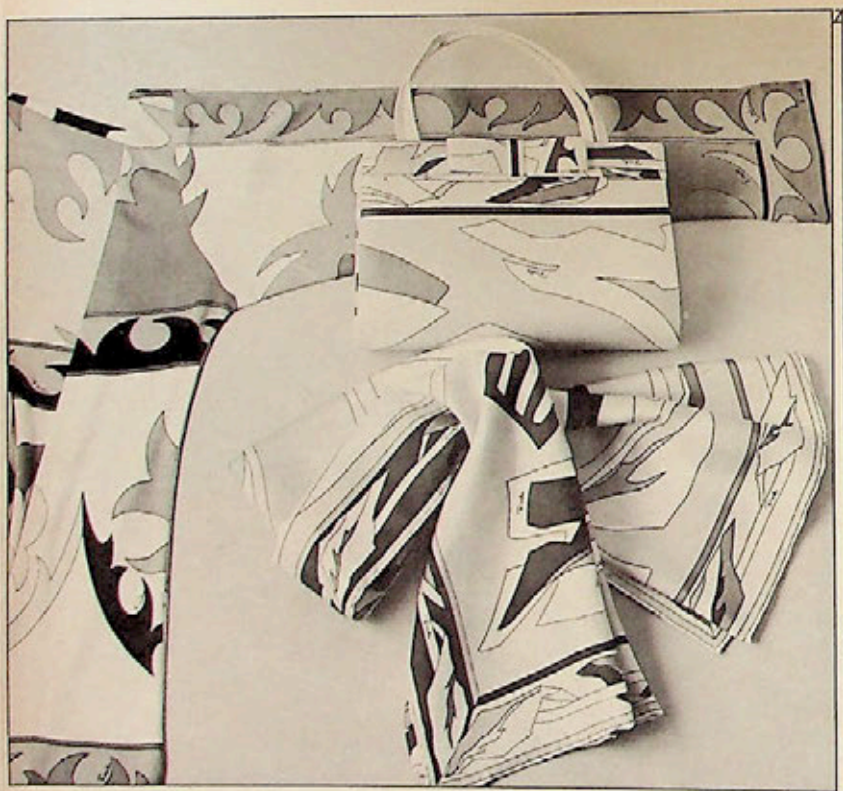
3 *Hendrik Van Balen: « Les Plaisirs de l'été ». Cuivre. 45 × 66 cm. Monogrammé en bas à droite. Alex Fink, 28 avenue Louise, Bruxelles*

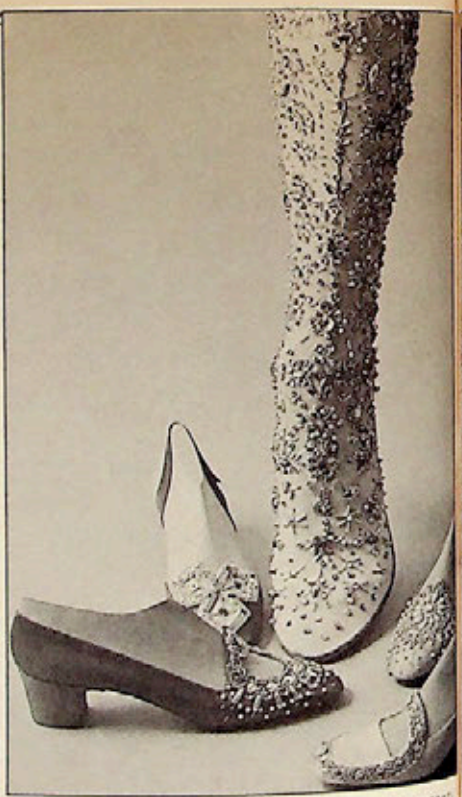
4 *Ecole flamande du XVII^e siècle: « Portrait de gentilhomme ». Galerie Zabert, Via della Rocca 21, Turin*

5 *Pier-Paolo Bonzi, dit « Il Gobbo dei Carrachi (Cortone, 1580-Rome, 1640): « Nature Morte aux fruits ». Tableau faisant partie d'une paire, 133 × 97 cm. Mazzoleni, via Montenapoleone, 22, Milan*

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.

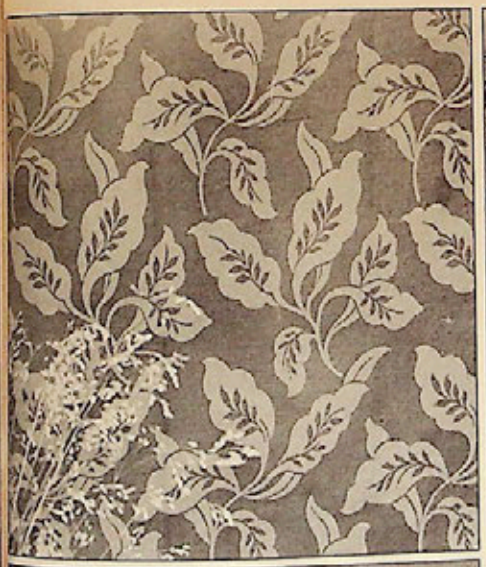






IDÉES ITALIENNES

1 Une robe en jersey de soie complète l'ensemble assorti foulard et sac, en soie imprimée. Le sac est bordé et doublé de cuir. Emilio Pucci, 6 via de' Pucci, Florence.
2 Quelques modèles récents de Salvatore Ferragamo : un bas-soulier en tissu élasticisé blanc, brodé de pierres multicolores et de paillettes d'or, semelle et talon or; des souliers du soir en satin champagne, rouge, vert ou cyclamen, incrustés de perles de strass et de paillettes d'argent. Salvatore Ferragamo, 2 via Tornabuoni, Florence.
3 Toile de lin imprimée à motif de feuilles sur fond turquoise clair. Tessitura di Rovezzano, 507 via Aretina, Florence.
4 Toile de lin imprimée à motifs de feuillage en plusieurs tons de vert, et de fleurs blanc écru au cœur ponctué de jaune. Fede Cheti, 23 via Manzoni, Milan. Coupes de la Boutique Danoise.
5 Sur un plaid de renard, carafe de métal argenté avec une anse en corne de cerf, foulard de soie imprimée « Les carrosses », sac de voyage en velours et sanglier marron. Créations de Gucci, 43 via Vigna Nuova, Florence.



Désert de Retz

Suite de la page 41

L'esprit curieux de M. de Monville est à nouveau dévoilé par l'inventaire du laboratoire, de l'atelier, du garde-meuble. On y trouve une forge ambulante en tôle de Suède sur quatre pieds de bois, une enclume et un établi de menuisier, un pied servant de support au niveau d'eau, un chevalet de peintre avec son porte-brosses, les « Cinq ordres d'Architecture » sous verre, les maquettes de la colonne et celles faites par Barbier, un grand carton en peau dans lequel sont renfermés plusieurs plans, dix-neuf bâtons d'encre de la Chine et quelques modèles réduits jugés insuffisamment dignes d'intérêt pour être extraits. Il s'agit d'une machine hydraulique servant à faire monter l'eau avec corde de sparterie, un modèle de chariot à quatre roues, quatre autres petits modèles de grues, gruaux, chèvres ou montants.

Si Laborde, dans son livre sur les jardins, ne semble guère apprécier l'ingéniosité de M. de Monville, il le loue, en revanche, pour avoir su jouer avec la lumière et l'ombre afin de créer des clairs-obscurs dignes de Ruysdael et de Poussin. Le parc est maintenant bien méconnaissable, les essences exotiques se sont mêlées à celles de la forêt toute proche; il vaut mieux suivre Colette dans sa promenade sentimentale, que de vouloir trop inventorier:

« Dès le seuil, la plante usurpant la solidité du minéral est massive plus que ne se permet ailleurs l'exubérance saisonnière. L'herbe a cru d'un mètre partout où les arbres ne l'ont pas refoulée. Sous un orage immobile bas et bleu, sa maturité fermente, compose un redoutable parfum, humus frais et pétales mi-morts, mélilots, menthes et troènes, un peu le parfum qui s'attarde derrière les enterrements trop fleuris. Le parfum monte avec nous dans le chemin encore carrossable, fortifié d'arbres qui ont des troncs comme des tours, la tête à soixante pieds du sol, une jupe intacte de branchages jusqu'à terre et dont l'austérité, la vierge verdure en cascade vous étonnent. Car presque tous, le temps aidant, se marcottent et rejaillissent du sol. Quand ils s'écartent, une vaste et moelleuse clairière dégage un vallon, un étang dont les eaux sont vives et nettes, mais les roseaux le gagnent. Un étang supérieur n'est plus que lances de joncs, glaives d'iris, pièges humides et peuplés... »

M. de Monville se plaisait au Désert; dès les beaux jours il partait s'installer dans sa colonne détruite et surveillait sa ferme modèle, ses nouvelles plantations et la construction ou l'aménagement des fabriques dont le nombre allait sans cesse croissant.

Nombreux étaient les visiteurs à qui on faisait l'honneur des lieux avec un rien de componction. On sortait les plans d'un petit cabinet près du salon, on les déroulait sur la table à dessin d'acajou, et on les maintenait avec des presse-papiers en marbre prévus à cet effet. Tilly, le beau Tilly, vient entouir sa douleur dans « ce lieu orné par l'Art et la Nature qui attestait partout le goût exquis de son possesseur ». Il nous livre le portrait suivant de M. de Monville alors âgé d'une cinquantaine d'années: « Il joignait la plus grande élégance de mœurs au meilleur ton. Son esprit sans être étendu était juste; c'était un de ces hommes médiocres, qui ont pourtant ce qu'il faut pour ne vivre qu'avec les gens les plus distingués de leur temps, en tout genre, et pour leur plaire. Son âme était honnête et il ne s'était laissé corrompre ni par le faste ni par la grandeur dont il s'était rapproché. Heureux s'il eût su résister à l'ennui dont il était consumé au milieu de tous ses goûts satisfaits ».

Dorat, homme de lettres et homme à bonnes fortunes dont Tilly, a dit qu'il produisait toujours et ne corrigeait rien, y composa certaines de ses fables. Le Duc d'Orléans vient s'y reposer et jouer aux cartes. La Reine Marie-Antoinette serait même venue y prendre quelques idées pour le hameau de Trianon.

Les événements se succèdent. M. de Monville, bien informé par ses relations du Palais Royal, quoique vivant de préférence au Désert en ces périodes troublées, cherche à disposer de fonds pour le cas où il devrait émigrer. Il propose dès 1790 à Beaumarchais son hôtel rue d'Anjou. Celui-ci refuse, trouvant le prix de 400 000 livres trop élevé. C'est finalement les 20 et 21 juillet 1792 qu'a lieu la vente des hôtels de la rue d'Anjou, et du Désert. M. de Monville n'a accepté de se séparer de sa maison de campagne que sur l'avis du banquier Perrégaux... Les nouvelles sont mauvaises. Le lendemain de la vente, le duc de Brunswick pénètre en France et publie son manifeste. M. de Monville a su réaliser ses biens à temps. Le nouveau propriétaire est un Anglais, Lewis Disney Ffytche, qui paiera éventuellement en bonnes lettres de change. Le Désert de Retz est vendu 108 000 livres. Et pourtant M. de Monville ne quitte pas Paris, il s'installe rue de Clichy. Tilly l'explique:

« M. de Monville eut, depuis, le tort de rester l'ami de M. le Duc d'Orléans quand sa société était devenue une honte! Mais il ne fut jamais dans le secret de ses crimes; il continuait à faire sa cour à un prince du sang dont le commerce l'avait flatté, et qui, sans le génie pour ses forfaits publics, avait quelque esprit, ou plutôt quelque amabilité dans sa vie privée. M. de Monville persista dans cet attachement par faiblesse; peut-être crut-il aussi qu'il lui servirait à détourner quelques dangers, car les gens qui n'avaient pas plus que lui la connaissance des révolutions et des mouvements populaires, devaient penser qu'un prince qui aspirait à régner aurait le crédit de vivre et d'accorder la vie à ses amis. »

Talleyrand, dans ses mémoires, cite M. de Monville parmi les éphémères relations du Duc d'Orléans, mais il ne s'attarde pas... « Ces liaisons se sont toutes dissipées à différentes époques. Le plaisir tout seul qui les avait formées n'est pas un lien assez fort pour traverser une vie tout entière. » Et pourtant M. de Monville n'était-il pas le 6 avril 1793 en train de jouer aux cartes en tête à tête avec le Duc d'Orléans?

« ...Ils jouaient depuis longtemps lorsque M. de Monville fit observer que l'heure du dîner avait sonné depuis longtemps. On le servit sur la table même du jeu, mets par mets. Pendant ce repas, l'on discutait à la Convention sur le sort du Prince, Merlin de Douai vint le lui annoncer. Ce député allait et venait de la salle du Manège au Palais Royal pour rendre compte de la tournure que prenait la délibération. Merlin vient enfin annoncer que l'arrestation du Prince est décrétée et sa perte résolue.

« Grand Dieu », s'écrie le Duc « Egalité » en se frappant le front. « Est-il possible! Après les preuves de patriotisme que j'ai données, après tous les sacrifices que j'ai faits, me frapper d'un pareil décret. Quelle ingratitude! Quelle horreur! Qu'en dites-vous, Monville! » Celui-ci, dit l'auteur, l'abbé de Montgaillard, qui a recueilli l'anecdote, dépouillait et assaisonnait une sole, il exprimait le jus d'un citron. Il répond au Prince sans se déranger le moins du monde: « C'est épouvantable, Monseigneur, mais que voulez-vous: elle ne peut plus leur servir à quelque chose et ils font de votre Altesse ce que je fais de ce citron dont le jus est exprimé. » M. de Monville jette dans la cheminée les deux moitiés du citron et observe au Prince que la sole doit être mangée chaude...

Monville, après l'arrestation de Philippe Egalité, ne fut pas inquiété, sans doute s'était-il bien caché.

Les dernières années de M. de Monville nous sont mal connues; Tilly dit seulement qu'il trouva le secret de mourir dans son lit et d'obtenir grâce des Sylla et des Marius français qui n'en faisaient à personne. Dufort de Cheverny est un peu plus explicite. A la date du 20 avril 1797 il écrit: « J'apprends à l'instant la mort de M. de Monville... Il est mort le sang décomposé, un abcès à la gencive qu'il a fait opérer a déterminé la gangrène qui l'a emporté en quatre jours. Il avait mangé jusqu'à son dernier écu et ne laisse que des dettes. Après avoir sacrifié à toutes les filles dont il changeait à chaque nuit il vivait depuis six ans avec une jeune personne des petits spectacles. »

Revenons au Désert de Retz, et contons en quelques mots sa triste fin. Vendu en 1792, comme nous l'avons vu, à Lewis Disney Ffytche, le Désert ne tarde pas à être mis sous séquestre comme bien appartenant à un Anglais de nation, émigré. En 1793 il est question de le lotir et de le vendre. Finalement le District coupe certains bois, loue les terres, réquisitionne les plus beaux meubles et objets de nature à sauver la République, et vend les autres. Le Directoire lève le séquestre et rembourse en partie Disney Ffytche, qui n'a même pas le temps d'y séjourner. Il doit à nouveau émigrer sous l'Empire. Ses biens ne sont séquestrés qu'en 1811, mais de nouvelles ventes ont lieu. Le Désert est acheté par un citoyen Lebigre, qui ne respecte pas le contrat d'adjudication. L'administration reprend le domaine. Nouvelle vente en 1816, Disney Ffytche, qui a pu enfin revenir en France, rachète le Désert, le remet en état en supprimant toutefois les serres et l'orangerie chinoise. Ses héritiers le vendent en 1827. En 1856, le Désert, après avoir changé plusieurs fois de mains, appartient à la famille de

MARCHANDS-MERCIERS

appartenant à la collection de S.M. la reine Elisabeth II. On ne peut affirmer avec certitude qu'il s'agisse des exemplaires mêmes de la collection Gaignat, car les bronzes de Windsor ont de superbes socles de bronze doré de style Louis XVI, alors que le dessin de Saint-Aubin montre des socles Louis XV (Voir page 20). Lorsque George IV les acquit pour la Couronne en 1825, ils passaient pour venir de Versailles. Or nous ne savons pas qui avait acheté les bronzes lors de la vente Gaignat. Ils avaient atteint en tout cas, un prix royal: 4800 livres, somme très supérieure aux prix atteints par les autres bronzes de la collection. Le modèle est extrêmement rare. Je n'en connais qu'une autre série, montée également sur des socles Louis XVI en bronze doré.

La passion des collectionneurs parisiens pour les laques orientaux était très vive au XVIII[e] siècle et les marchands-merciers s'employèrent à l'encourager. C'est presque sûrement à Poirier que Gaignat avait acheté la remarquable boîte de laque japonaise en forme « d'une grosse grenade vernie en rouge» dont le catalogue précise «Cette boîte est peut-être unique ». Elle a été dessinée elle aussi par Saint-Aubin (Voir page 21). Quelque trente ans plus tard, à la fin de la Révolution Française, l'un des plus grands collectionneurs anglais, William Beckford, amateur fanatique de laques japonais, réussit à acquérir la collection de laques formée par le duc de Bouillon juste avant la Révolution. Ce superbe ensemble comprenait les plus belles pièces des collections réunies par Madame de Pompadour, par le Prince de Conti, par le Prince Charles de Lorraine et quelques autres (4). La boîte Gaignat était l'un des plus précieux trésors du duc de Bouillon. J'ai retracé ailleurs son histoire, depuis l'acte de vente de la collection du duc de Bouillon à William Beckford, et son passage à Fonthill Abbey, où Beckford abritait ses trésors, jusqu'à son apparition dans la fameuse vente de Hamilton Palace en 1882, où furent dispersées les merveilleuses collections du gendre de Beckford, le 10[e] duc de Hamilton. La boîte figure, le 11[e] jour de la vente, sous le n° 1150: « Une boîte rouge et or dont le couvercle est en forme de grenade, sur une base de feuillages ».

Elle fut vendue pour la somme modeste de 3 guinées, à un acheteur inconnu, Duncan. Elle a complètement disparu depuis lors, mais il est peu probable qu'elle ait été détruite. Sans doute sortira-t-elle un jour de sa retraite.

Plus encore que les laques, la porcelaine d'Orient était l'objet d'une véritable passion pour les « curieux » de l'époque, passion que favorisèrent aussi les marchands-merciers. Ce sont eux qui imaginèrent la charmante technique française consistant à sertir les délicats émaux des porcelaines chinoises et japonaises dans des montures rococo de bronze doré. On pourrait reproduire nombre de céladons ou d'autres porcelaines montées du même type que celles de la collection Gaignat dessinées par Saint-Aubin. J'ai choisi de montrer ici la page où figure le lot 120: « Deux beaux aigles de grandeur naturelle, fond gris panaché de brun, sur leur tronc; les pieds sont de bois doré ». Poirier, auquel ils avaient sans doute été achetés par Gaignat, ajoute à sa description: « L'un d'eux est admirable par sa fierté & le fini de son plumage ». Ils furent achetés par Mr. Lainé pour 300 livres.

Une paire de ces superbes sculptures de céramique est conservée dans la collection de la Couronne d'Angleterre. Nous reproduisons ici un aigle faisant partie d'une autre paire, qui ressemble beaucoup à celle de la collection Gaignat. Il s'agit peut-être de la pièce dessinée par Gabriel de Saint-Aubin (voir page 21). Le modèle a été copié à Meissen par Johan Gottlob Kirchner.

Je n'ai pu dans cet article évoquer que quelques-unes des multiples catégories d'objets dont les marchands-merciers assuraient la vente. Dans presque tous les domaines des arts, sauf peut-être dans celui de la peinture, ils ont joué un rôle important comme « faiseurs de goût », inventant des modes nouvelles en décoration, favorisant le développement de nouvelles techniques, offrant à la société parisienne raffinée des objets d'art de qualité venus de l'étranger et peu connus en France jusqu'alors. L'un des caractères esthétiques les plus notables du XVIII[e] siècle français est le fait que les arts décoratifs atteignirent alors le même niveau élevé que les beaux-arts: aucune autre époque n'est parvenue à une aussi parfaite unité de goût dans toutes ses créations. Et cela est du surtout à l'existence d'un corps de marchands avertis qui ont guidé ce goût avec une sûreté de jugement, une intelligence dans l'emploi des matériaux, qui n'avaient jamais été atteintes auparavant et qui ne l'ont jamais été depuis.

1 Livre-Journal de Lazare Duvaux, Marchand-Bijoutier Ordinaire du Roy, 1748-1758, précédé d'une étude sur le goût et le commerce des arts au milieu du XVIII[e] siècle. Edition Louis Courajod, 2 tomes (Paris, pour la Société des Bibliophiles François, MDCCCLXII).

2 A Possible Source for the Practice of Mounting French Furniture with Sèvres Porcelain, in « Opuscula in Honorem C. Hernmarck » (Stockholm, 1966), pp. 245-254.

3 Cf.: Verlet, Grandjean et Brunet: Sèvres (1954), vol. I, p. 31.

4 Cf.: F. J. Watson: Beckford, Madame de Pompadour, the duc de Bouillon and the Taste for Japanese Lacquer in Eighteenth Century France, Gazette des Beaux-Arts, février 1963, pp. 101-127.

Frédéric Passy qui consolide la colonne détruite et remplace sa toiture conique par une toiture à une seule pente, ce qui entraîne une surélévation de certaines parties du mur. Les membres de la Conférence des Sociétés Savantes, Littéraires et Artistiques de Seine-et-Oise visitent le Désert en 1912. Les bâtiments sont encore en parfait état. La colonne détruite sera même transformée entre les deux guerres en pension de famille, grâce à quelques aménagements intérieurs qui ne nuisent en rien à l'esprit de la construction. La famille Passy vend le Désert en 1938 à M. Courtois. Les bâtiments ne l'intéressent pas, il ne fera rien pour les conserver. Jean-Charles Moreux, après une vigoureuse campagne de presse en 1938, obtient le classement du Désert par l'administration des Beaux-Arts par arrêté du 30 août 1939. Cela n'a pas été suffisant pour le sauver, le propriétaire actuel, même aidé financièrement par l'Etat, voire par des mécènes privés, qui s'étaient proposé de restaurer les fabriques à leurs frais, n'a jamais voulu faire la moindre réparation. En 1938, Jean-Charles Moreux notait que la grotte servant d'entrée au jardin était intacte et que la colonne détruite était dans un état plutôt satisfaisant. Seule la maison chinoise avait souffert: quelques avaries dans la toiture et une cheminée renversée, le mal n'était pas bien grand.

La loi du 30 décembre 1966 modifiant celle du 31 décembre 1913 sur la protection des Monuments Historiques prévoit que, lorsque la conservation d'un immeuble classé est gravement compromise par l'inexécution de travaux de réparation, le Ministre des Affaires Culturelles peut, soit mettre en demeure le propriétaire d'exécuter les travaux, soit les faire exécuter d'office, ou encore exproprier l'immeuble au nom de l'Etat.

Il est trop tard pour parler de travaux de conservation au Désert de Retz même contraints et forcés, mieux vaut parler de déclassement ou de reconstruction. La Commission nommée par M. Malraux, si un jour elle se réunit, ne pourra que constater sur place la ruine quasi totale de toutes les fabriques de Retz. Personne n'a écouté Colette qui déjà s'inquiétait dans « Paradis Terrestre ».

« Encore un peu de temps et le Désert ne sera plus qu'un poème à l'image d'une époque. Mais n'est-ce pas déjà beau que d'une époque on sauve un poème... »

INGRES

(Suite de la page 29)

pour donner sa force, sa beauté, sa majesté à la figure. Mais parce que cette signification existe et qu'elle était constamment présente à l'esprit de l'artiste qui a donné vie à cette figure, nous devenons conscients, nous aussi, peut-être sans le savoir, du sens profond de la forme qu'il a créée. Pour beaucoup de ses élèves, Ingres était une force si puissante qu'il semble leur avoir ôté toute personnalité. Ses véritables disciples furent ceux qui possédaient eux-même des dons assez forts pour pouvoir profiter des exemples de leur maître: Degas, par exemple, qui le vénérait et collectionnait ses œuvres, Renoir qui le regardait de loin, avec une admiration fascinée, alors qu'Ingres dessinait à la Bibliothèque Nationale, et qui se soumit lui-même, pendant un temps, à la discipline ingresque de la ligne; Picasso enfin qui est revenu sans cesse à Ingres, ouvertement ou non.

Si les savants de la Gazette des Beaux-Arts voyaient clair, leur point de vue n'était pas toujours partagé par leurs contemporains. Montrosier par exemple trouvait qu'Ingres avait évoqué le passé, interrogé Raphael, et débarrassé quelques tombeaux de leur poussière, mais qu'il n'avait rien appris à ses contemporains, qu'il n'avait rien construit pour instruire ses descendants. La postérité a eu une conception différente, comme cela arrive souvent. Pour les descendants d'Ingres au XX[e] siècle, il est, spécialement dans ses dessins, une source inépuisable d'enseignement, de lumière, de science et de pure délectation.

RAYMOND DUCHAMP-VILLON

(Suite de la page 55)

cette tentative pour créer un style décoratif novateur, fut dans l'ensemble mal accueillie par la critique et par le public. Sur les photographies qui en subsistent, le modèle paraît plus conventionnel qu'en réalité. La disposition symétrique des principaux éléments — fenêtre et fronton — autour de la porte centrale suit l'ordonnance traditionnelle des maisons du XVIII[e] siècle. Seul le décor géométrique à facettes autour des portes et des fenêtres peut être considéré comme cubiste, et cela seulement parce que les formes angulaires désormais entièrement abstraites, rappellent les reliefs des *Amants*.

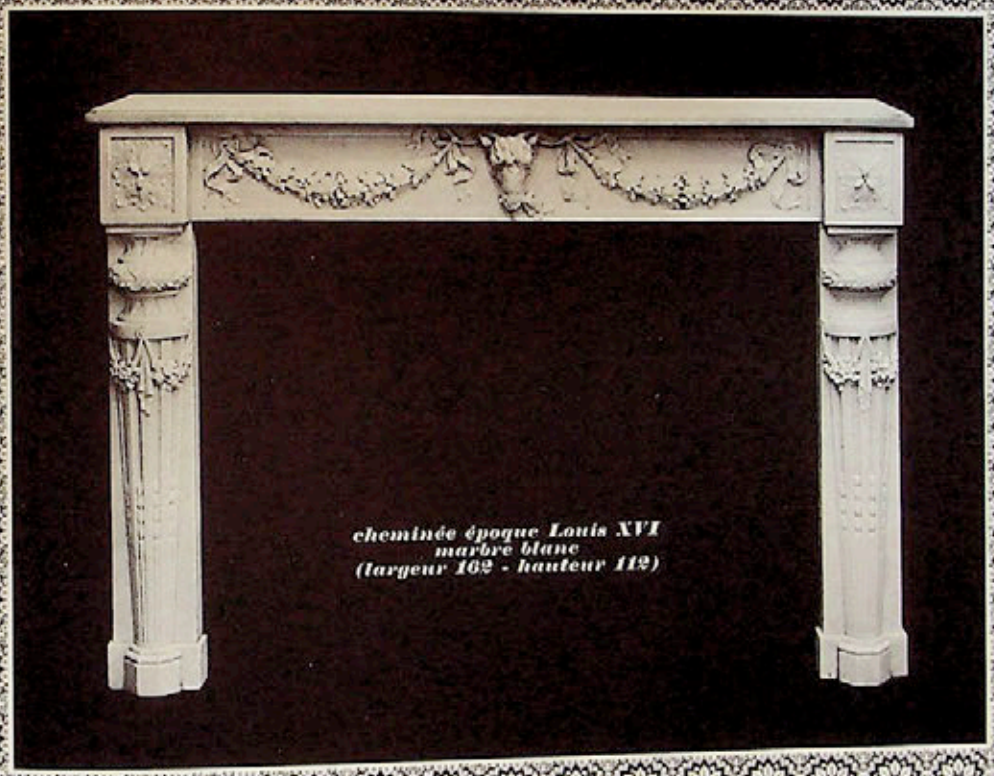
Cette union précaire de l'architecture traditionnelle avec un décor sculpté d'inspiration plus audacieuse serait apparue également dans un second projet entrepris par Duchamp-Villon pour Walter Pach au printemps de 1914. Ils s'étaient rencontrés et s'étaient liés aussitôt, lorsque Pach était venu en Europe avec Arthur B. Davies et Walter Kuhn pour choisir des œuvres d'art au cours d'une exposition internationale qu'ils voulaient organiser à New York au printemps suivant et qui allait être fameuse: l'Armory Show. Duchamp-Villon envoya son *Torse de jeune homme*, le *Buste de Baudelaire* et la maquette de la Maison Cubiste. C'est alors qu'il reçut la commande d'un ensemble de bâtiments d'enseignement qui devaient être construits quelque part dans le Connecticut (on ignore exactement à quel endroit, comme on ignore aussi qui était en fait le commanditaire, un certain Chappell). Là, c'est l'architecture anglaise de la fin du Moyen-Age qui inspire Duchamp-Villon. Son projet, à en juger par la photographie pâlie qui en subsiste, n'était ni plus ni moins nouvelle que l'habituel gothique universitaire de l'époque. Seule, l'ornementation sculptée, une fois encore, peut être considérée comme « moderne », si nous admettons que les petits personnages et les animaux mentionnés dans sa lettre du 19 mars 1914 étaient destinés à prendre place dans les éléments circulaires ou ovales ornant les bandeaux des fenêtres sur le dessin schématique envoyé par le sculpteur à Walter Pach. Nous ne pouvons savoir ce qu'auraient été les personnages, mais les animaux auraient probablement ressemblé à ceux des quatre reliefs exécutés en 1913-1914. L'un d'entre eux, le *Perroquet*, est sculpté dans un panneau de chêne, les deux autres — un chien, un chat (voir page 54, fig. 1) et deux colombes — sont moulés en ciment. Le choix de ce matériau, alors nouveau en sculpture, est peut-être la conséquence de l'intérêt de Duchamp-Villon pour l'architecture contemporaine et pour les réalisations en béton armé d'Auguste Perret, mentionnés dans un essai sur la Tour Eiffel. Chacun des animaux et des oiseaux, dont le corps est réduit à une suite de crêtes angulaires, épouse le contour du cercle irrégulier. Dans chacun d'eux, une patte ou une queue d'oiseau forme une petite saillie ovale hors de la circonférence. Considérés en eux-mêmes comme des œuvres d'art, ces reliefs sont singulièrement difficiles à définir. Seul, le *Perroquet*, dont le dessin arrondi s'inscrit dans le panneau de bois carré, se situe franchement sur une surface à deux dimensions. Mais si les trois reliefs de ciment ont été conçus comme des ornements d'architecture, les saillies accentuées qui créent des contrastes aigus de lumière et d'ombre, peuvent parfaitement, quand ils sont vus de loin, « vivre décorativement, par l'harmonie des volumes, des plans et des lignes ».

Lorsque Duchamp-Villon s'engage dans l'armée, peu de temps après la déclaration de guerre, en août 1914, il avait déjà considérablement avancé ce qui allait être son œuvre majeure. Au début de cette année-là, ou même dès la fin de 1913, il avait modelé une petite sculpture, *Cheval et cavalier* (voir page 53), dans laquelle les deux figures étaient interprétées comme des éléments semi-mécaniques, les bras et les jambes du cavalier traités en fûts rectangulaires, la musculature des membres antérieurs du cheval partiellement transformés en roues et en pistons. Peu de temps après, avec le *Petit Cheval*, il supprime le cavalier et réduit le corps de l'animal à une série de masses semi-géométriques si abstraites que les caractéristiques physiques du cheval disparaissent presque entièrement. L'étape suivante est encore plus radicale. La *Tête de cheval* (voir page 52, fig. 2) est entièrement faite d'éléments pseudo-mécaniques dont l'agencement est déterminé davantage par la logique sculpturale du dessin que par la ressemblance avec une tête ou un crâne de cheval. Cette transmutation rapide et audacieuse de l'une des plus anciennes images de la puissance humaine, — le monument équestre symbolisant la maîtrise de l'homme sur la création brute et l'affirmation de sa supériorité intellectuelle et spirituelle — s'achève avec le *Cheval* de 1914-1915 (voir page 52, fig. 1). Duchamp-Villon est mort avant que la petite version finale ne soit fondue. Et comme la plus grande (haute de 1 m 50), n'a été fondue qu'en 1966, c'est, en un sens, aujourd'hui seulement peut-on dire, que son chef-d'œuvre nous est révélé tel qu'il l'avait conçu. Dans toute œuvre d'art véritablement significative, la forme et le contenu sont inséparables au point que toute distinction entre l'une et l'autre ne peut être qu'un artifice verbal. Bien plus, chacun des deux éléments est un support, une force qui vient étayer l'autre. Le caractère le plus surprenant du *Cheval*, à première vue, était sa forme, son apparence mécanique. Quand Matisse visita l'atelier de Duchamp-Villon, durant l'automne 1914, il déclara que c'était là un projectile, « une bombe ». La comparaison était naturelle, en cette première année de guerre. Elle nous rappelle que Léger pour sa part avait été tellement frappé par l'étincelante beauté des canons qu'il avait alors commencé à étudier la valeur artistique des formes industrielles. Mais si le *Cheval* demeure le plus formidable exemple d'une esthétique de la machine dans la sculpture moderne, il n'est pas pour autant le premier. Jacob Epstein avait créé déjà une image de « la sinistre figure armée d'aujourd'hui et de demain » avec son terrible « Rock Drill » (1912-1913), dans lequel une créature aux apparences presque humaines est devenue un mécanisme. Mais le message d'Epstein était un message particulier, exclusif. Il était l'annonce de ce qui allait venir. Le *Cheval* de Duchamp-Villon est un exposé plus général, plus métaphysique, pourrait-on dire. « La puissance de la machine s'impose » écrivait-il à Walter Pach « et nous ne concevons plus guère les humains sans elle ».

Par ses écrits, nous savons que Duchamp-Villon acceptait son époque. Il ne redoutait pas les forces impersonnelles de l'ère industrielle. Il regardait en avant vers ce point où l'on voit la vie de telle manière « qu'elle ne nous apparaisse plus que sous sa forme de dynamisme supérieur ». Nous pouvons considérer cette dynamique extrême et inévitablement abstraite comme le sens même et le sujet du *Cheval*. La vie n'y est pas détruite dans un horrible cauchemar à la Frankenstein, comme c'est le cas chez Epstein. Au contraire l'énergie physique du *Cheval*, qui fut pour l'homme la plus ancienne source d'énergie supérieure à la sienne, peut être tenue pour une équation de forces ayant leur résistance propre, et leur propre beauté, comme les autres sources d'énergies domptées par la civilisation industrielle. Si ce *Cheval* nous paraît toujours redoutable, c'est parce que, depuis que Duchamp-Villon l'a conçu, le monde est devenu redoutable. Lui-même ne pouvait avoir qu'une faible idée des sombres années qui allaient suivre le mois d'août 1914. L'idée d'exprimer par une forme artistique le pouvoir et la beauté du monde moderne dans son dynamisme même, n'appartient pas seulement à Duchamp-Villon. Les Futuristes italiens s'en préoccupaient depuis 1909. En 1912, Umberto Boccioni était venu à Paris, où il avait rencontré Duchamp-Villon. Il y a des points de contact évident entre l'art français et l'art italien de cette période, spécialement entre le *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp (1912) et les premières représentations futuristes de forces en mouvement par la répétition de formes identiques. Le *Cheval* de Duchamp-Villon pourtant n'a pas d'égal, sauf dans les plus belles sculptures de Boccioni. Si nous le préférons aux *Formes uniques de continuité dans l'espace*, c'est probablement en raison de cette concentration unique entre la forme et le contenu qui suscite une image d'une puissance inexplicable sans doute, mais irrésistible.

Quant au sculpteur lui-même, il ne lui restait plus que peu de temps à vivre. Sa dernière œuvre, modelée en 1917, fut le *Portrait du professeur Gosset*, l'un des médecins qui l'avaient soigné pendant sa longue maladie (voir page 55, fig. 4). Il a fait ici avec la tête de son modèle, ce qu'il avait fait plus tôt avec celle du *Cheval*, réduisant encore le nombre des formes, mais les traitant d'une façon moins mécanique, plus organique. Pour un esprit prosaïque, ce portrait peut être simplement une rigoureuse simplification du visage du Docteur Gosset avec le masque qu'il portait pour faire le tour des salles d'hôpital. Le critique doué d'imagination y trouvera, lui, des harmoniques d'expériences psychiques suggérant que, s'il avait vécu, Duchamp-Villon comme ses frères, aurait continué à contribuer au développement de l'art moderne.

f.j.b. publicité



cheminée époque Louis XVI
marbre blanc
(largeur 162 - hauteur 112)

POUYET

DEPUIS 1887

96 RUE SAINT DOMINIQUE PARIS
TÉL. 705.48.21

CHEMINÉES ANCIENNES ET DE STYLE

RESTAURATION DE MARBRES ANCIENS

COLLECTION DE PLAQUES ET INTÉRIEURS EN FONTE ORNÉE

de son temps, parce qu'il est pratique
de tous les temps, parce qu'il est classique,

TISSU POUR SIÈGE
ormavyl
marque déposée

BYNEIGE

Il existe toujours une solution ORMAVYL à vos problèmes de décoration. LES 200 COLORIS UNIS D'ORMAVYL s'adaptent à tous les styles. ORMAVYL ne se démode pas. Pratique (s'entretient facilement), résistant (ne craint pas l'usure), confortable (par sa souplesse et son toucher velouté) c'est le tissu d'ameublement par excellence.

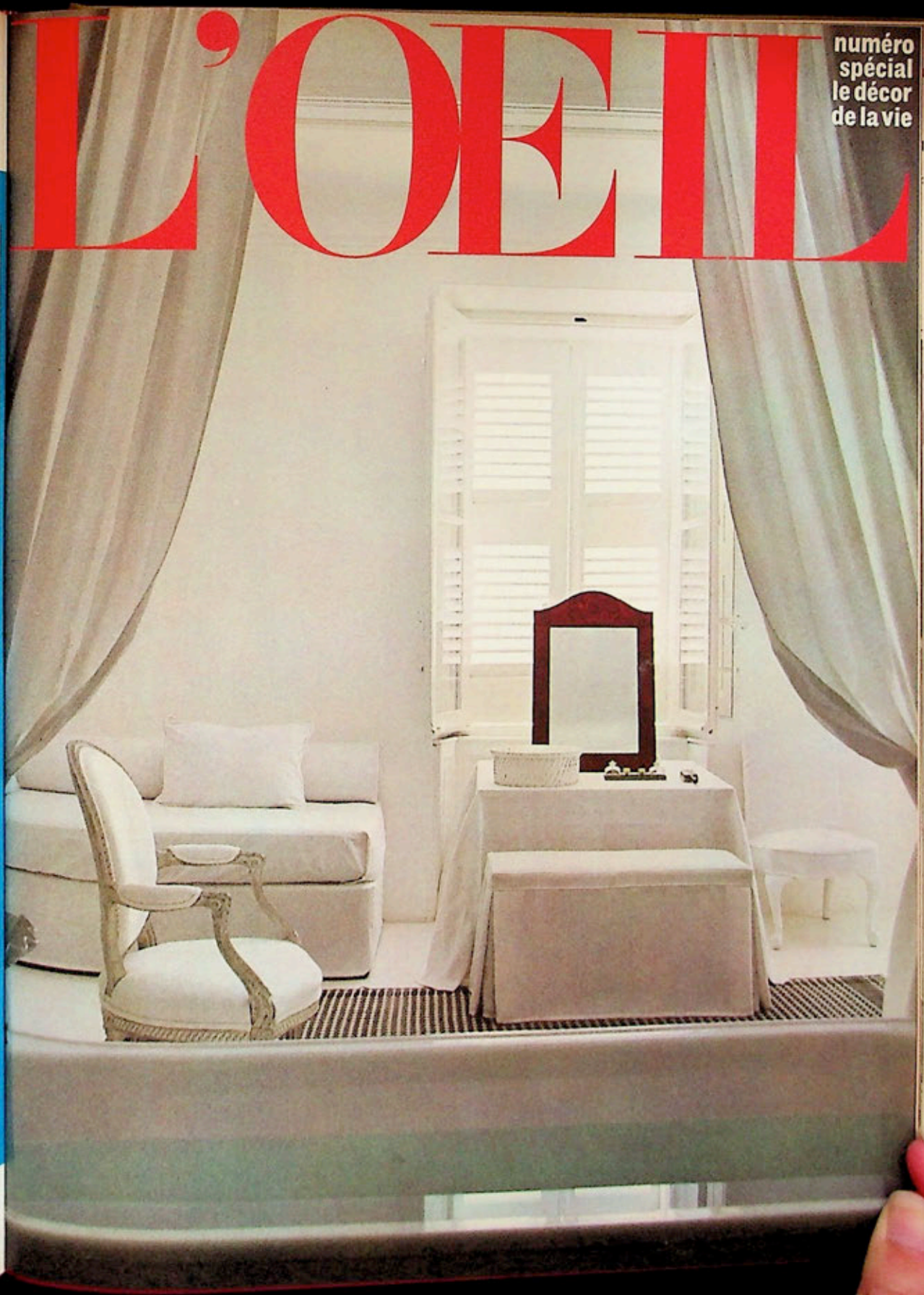
Demandez à votre décorateur ou à votre tapissier la collection ORMAVYL

recommandé par Rhovyl

NYLFRANCE

L'ŒIL

numéro spécial le décor de la vie



FINIMETAL

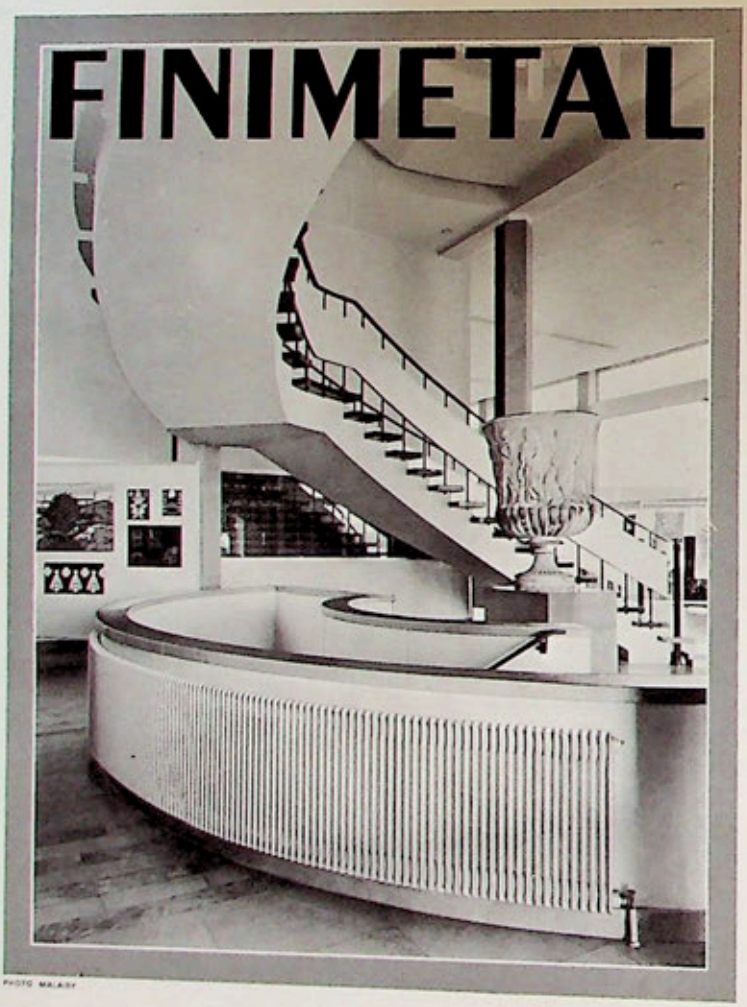


PHOTO MALADY

le technicien de l'esthétique

une gamme exceptionnelle

lamella
radiateur en acier

novella
panneau en acier

panella
radiateur panneau en acier

tous les problemes d'implantation résolus

lamella

radiateur en acier
la calorie parfaite
le moins encombrant, le plus esthétique
le plus propre des radiateurs
faible contenance : 1,9 litre au m²
gain de place 40 %
35 modèles : de 250 mm à 1,20 m.
radiateurs à 8 kg de pression sur demande.

novella

panneau en acier
encombrement très faible épaisseur 15 mm
faible contenance moyenne 1,5 litre au m²
30 modèles standard 5 longueurs, 6 hauteurs
plinthe chauffante 150 mm
30 modèles verticaux 6 largeurs, 5 hauteurs
Novella vertical
rend fonctionnels les espaces libres

panella

radiateur panneau en acier
convection et rayonnement harmonieusement équilibrés
tôle avant faiblement ondulée, face arrière à ailettes
très faible volume - 52 et 64 mm d'épaisseur
poids 10 kg au m² environ
capacité 1,98 litre au m² en moyenne
144 modèles - longueurs de 0,40 m à 3 m
modèles haute pression sur demande.

FINIMETAL

25, RUE DE CLICHY, PARIS 9e. TÉL. 874-08-84

ces meubles

D'ÉTONNANTES REPRODUCTIONS

signées de l'ébéniste d'art classé

MAURICE RINCK

Wallace et Draeger

La réputation internationale des meubles Rinck provient de la qualité, de la finition et de l'art avec lesquels Maurice Rinck fait revivre dans des bois précieux, souvent introuvables, le caractère du meuble ancien.

Venez visiter les Galeries d'exposition et les Ateliers Maurice Rinck.

Vous y verrez travailler les artisans, et pourrez consulter une abondante documentation et d'importantes collections sur les meubles de toutes les époques.

M. Rinck édite également le meuble contemporain appelé à devenir un classique de notre époque.

Une visite édifiante pour les amateurs de meubles de style.

ATELIERS MAURICE RINCK - 8, PASSAGE DE LA BONNE-GRAINE, PARIS 11e - TÉL. 700-42-67 et 45-60 - Me LEDRU-ROLLIN

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — OCTOBRE 1967 — NUMÉRO 154

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
A. Rubin et R. César: pages 4 à 6 et page 9.
Marc Lavrillier: pages 10, 13 à 20,
23 à 34, 37 à 41 et 43.
Françoise Masson: page 45.
Aldo Ballo: page 42.
Bersani: page 42.
J. E. de Trentinian: page 45.
F. Bernheim: page 45.

Photographies en couleurs
Marc Lavrillier: page de couverture, pages 11,
12, 21, 22, 35, 36, 48 et 49.
A. Rubin et R. César: pages 7 et 8.

Notre couverture
Le dressing-room vu de la salle de bain,
dans la maison de David Hicks à
Roquebrune.

Notre prochain numéro
Claude Deruet. Monsu Desiderio,
peintre de nature morte. Henri Moore
parle de Rodin. L'art des Mondugumors.

Abonnements
France: *Fr. 80.— ; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé : Fr. 94.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.— ; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 930.— ; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.— ; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0 ; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E. ; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.— ; (avec surtaxe pour envoi recommandé : $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé : $ 25.—) ; L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80.— ; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne) ; mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 — Belgique, 100 francs — Italie, 1300 lires (plus taxes)

Sommaire

4 La villa Montecchia.
10 Un hôtel particulier d'Auteuil, revu et corrigé en 1967.
16 A l'ombre des Invalides.
22 Grand modernisme en petite banlieue.
30 L'appartement de Marc Bohan.
36 Un Anglais à Roquebrune-sur-Argens.
42 L'œil aux aguets.
48 Tissus nouveaux.

4

10

16

22

30

38

HENRI BÉCHARD

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DES DÉCORATEURS FRANÇAIS

17, rue du Cherche-Midi Paris 548 74-37

DÉCORATION ANCIENNE ET MODERNE

INSTALLATIONS COMPLÈTES

La célèbre « Barcelona Chair » de Mies van der Rohe a déjà 40 ans. La chaise de Bertoïa, celle de Saarinen, sont parmi les créations éditées par Knoll International au cours de ces dernières années.

Elles ont pourtant en commun une qualité, une élégance de lignes, qui permet de les associer dans les installations les plus modernes ou les plus classiques.

La sobriété rigoureuse adoptée jusqu'ici par Knoll International pour les faire connaître au public fait place aujourd'hui à une présentation moins abstraite, plus animée (Le sigle même de la marque a été redessiné!). Les mannequins qui évoluent autour des sièges photographiés ici semblent avoir trouvé le cadre qui leur convient dans une ambiance où les créations déjà anciennes s'accordent aux plus récentes.

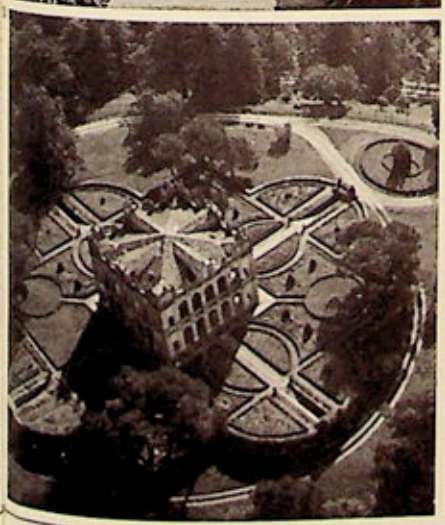
LA VILLA MONTECCHIA

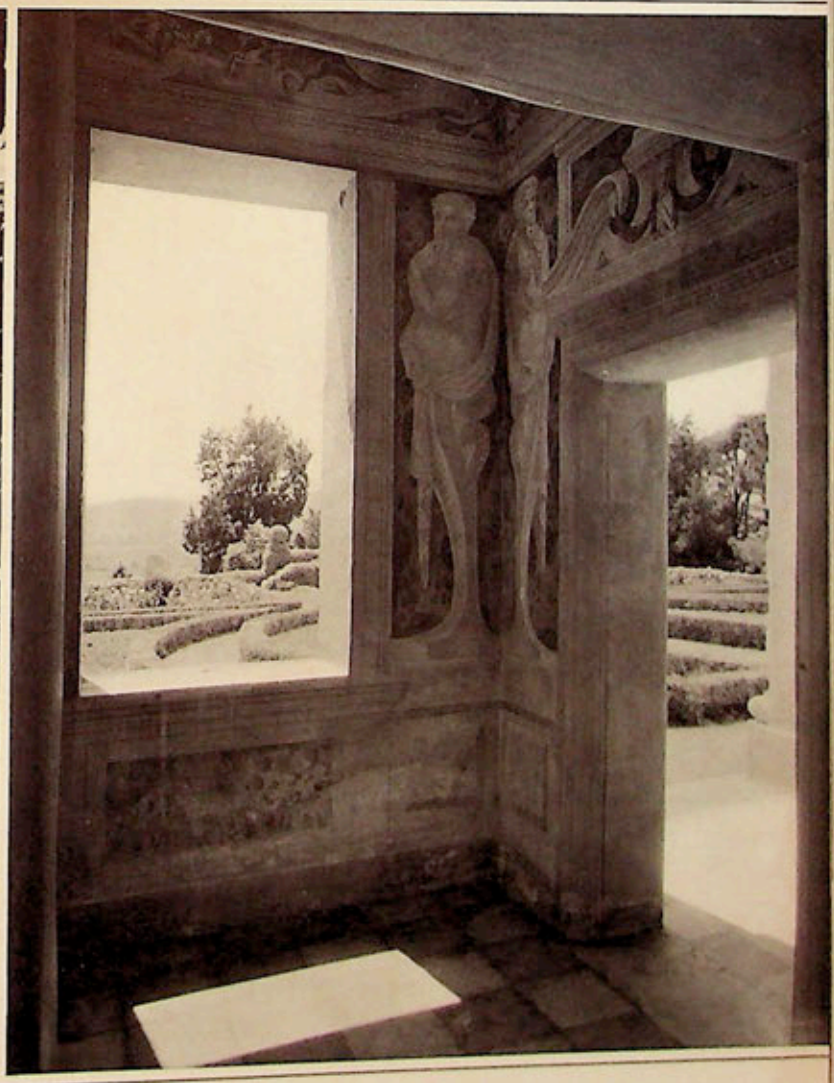
La Montecchia s'élève à quelques kilomètres de Padoue sur une petite colline au pied des Euganei. Vrai joyau de l'architecture vénitienne de la fin du XVI^e siècle, la villa est carrée et couronnée d'un toit entouré d'une balustrade sculptée qui lui donne un aspect vaguement oriental. Elle a été construite vers 1570, par Dario Varotari, peintre et architecte, pour un chef d'armée, Pio Capodilista. Dans un rapport d'expertise, rédigé en 1785 par Pietro Fornari pour le comte Giordano Capodilista, nous trouvons avec les plans, élévations et relevés de la villa la description que voici: « La Montecchia, qui appartient aux Nobles Seigneurs Comtes Capodilista et qui est située à environ cinq miles de Padoue, est une petite colline des Euganei, complètement séparée des hauteurs voisines. La prévoyante nature l'a placée dans le site le plus aimable de la fertile région padouane. Sur le sommet s'élève un charmant palais, d'une exacte symétrie, de plan parfaitement carré dont les angles marquent les quatre points cardinaux. Du milieu de chaque façade part un escalier pavé. » La villa garde aujourd'hui encore l'aspect qu'elle avait au XVIII^e siècle et le caractère de rigoureuse symétrie que souligne le texte de Fornari. Elle est entourée d'un jardin à l'italienne, symétrique lui aussi, dessiné sur le terre-plein aménagé au sommet de la colline. Le visiteur est tout d'abord séduit par les proportions architecturales de la Montecchia. Ce qui frappe ensuite, lorsqu'on approche et qu'on découvre les belles loggias, c'est l'effet « pictural » obtenu par le jeu de la lumière à travers l'espace ouvert des galeries. On sent que l'architecte, Dario Varotari, reste avant tout un peintre. De même, il a compensé la rigueur de l'architecture, à peine atténuée par la frise du toit, en ornant les loggias d'un beau décor de grotesques et de scènes mythologiques, accordant ainsi architecture et peinture là où les espaces ouverts ménagés dans l'édifice lui permettaient une utilisation plastique de la lumière. Il a par contre renoncé à décorer l'intérieur de la villa proprement dite (suite p. 9).

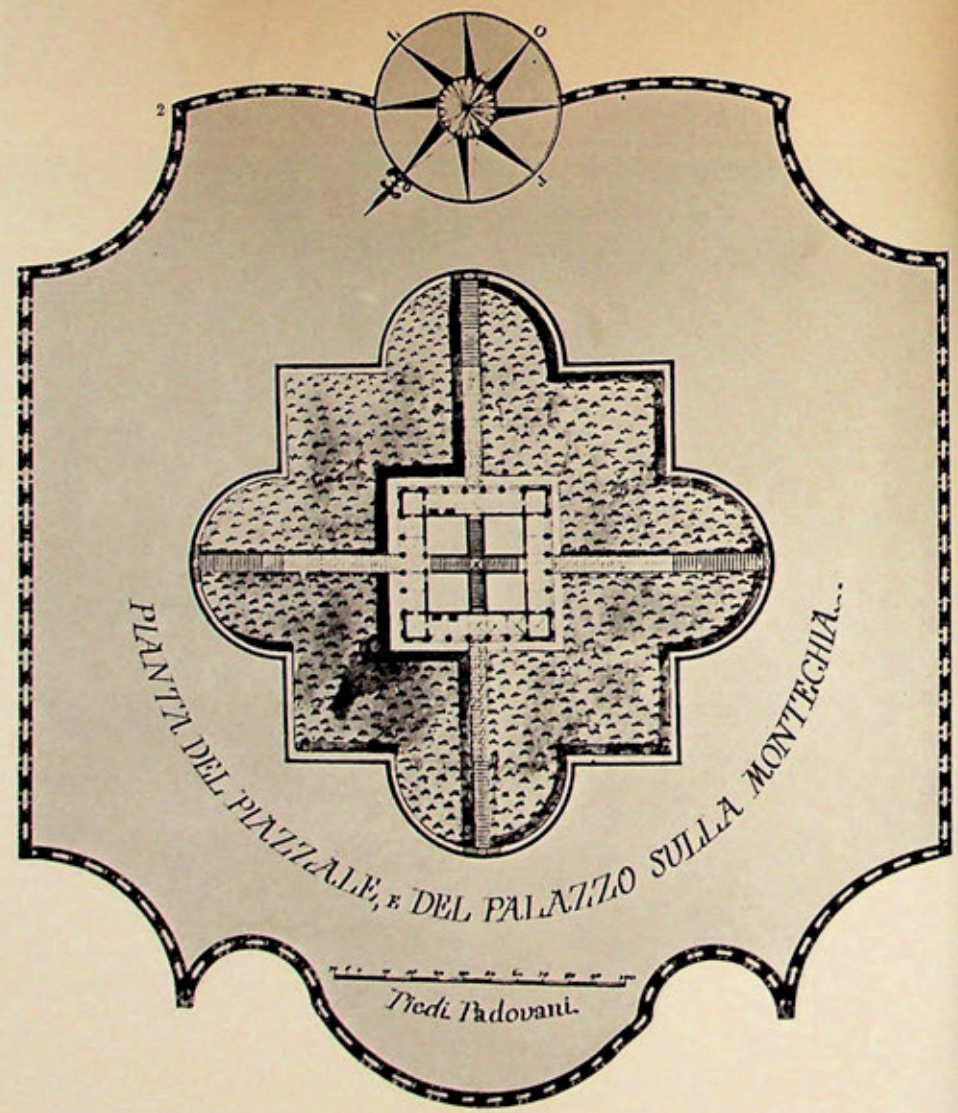
1 *Les quatre façades de la Montecchia sont absolument semblables. Mais l'architecte, Dario Varotari, a tempéré la rigueur symétrique de l'édifice en couronnant le toit d'une curieuse balustrade dont les boules et les volutes se découpent sur le ciel.*
2-3 *La villa s'élève sur un terre-plein aménagé au-dessus d'une colline. Dans le jardin au dessin régulier, quatre escaliers conduisent au centre de chaque façade et l'escalier intérieur comporte quatre volées, situées exactement dans leur prolongement (voir le plan, page 6).*
4 *Aux angles de la villa, les loggias aboutissent à quatre petites pièces carrées, décorées comme elles par Varotari de grotesques, de scènes mythologiques et d'éléments d'architecture en trompe-l'œil.*

Construite en 1570 par Dario Varotari, cette villa, avec son décor d trompe-l'œil peint deux cents ans plus tard, reflète le goût fantasque e capricieux qui fait le charme des résidences vénitiennes de terre ferm

par A. Rubin de Cervin Albriz



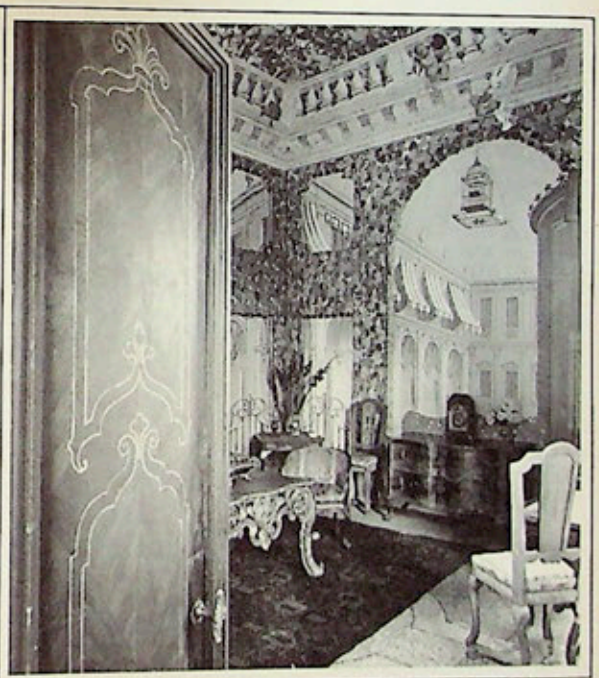




1 *L'histoire de la famille Capodilista a ete écrite à Bâle en 1435 par G. Fr. Capodilista. Le précieux manuscrit, conservé aujourd'hui au Musée de Padoue, comporte 31 miniatures à pleine page avec des armoiries et 26 portraits des personnages illustres de la famille.* **2** *Ce plan de la Montecchia, qui figure dans une description de la villa établie en 1785, montre le souci de parfaite symétrie qui a poussé l'architecte à prolonger la croix de l'escalier intérieur par les quatre rampes du jardin. Dans la maison, cette disposition détermine à chaque étage quatre salles indépendantes ouvertes sur les loggias.* **3** *Décor en trompe-l'œil de l'un des salons: au-delà d'une tonnelle de vigne chargée de grappes, on découvre des tentes enrubannées où se posent des oiseaux exotiques.*

3

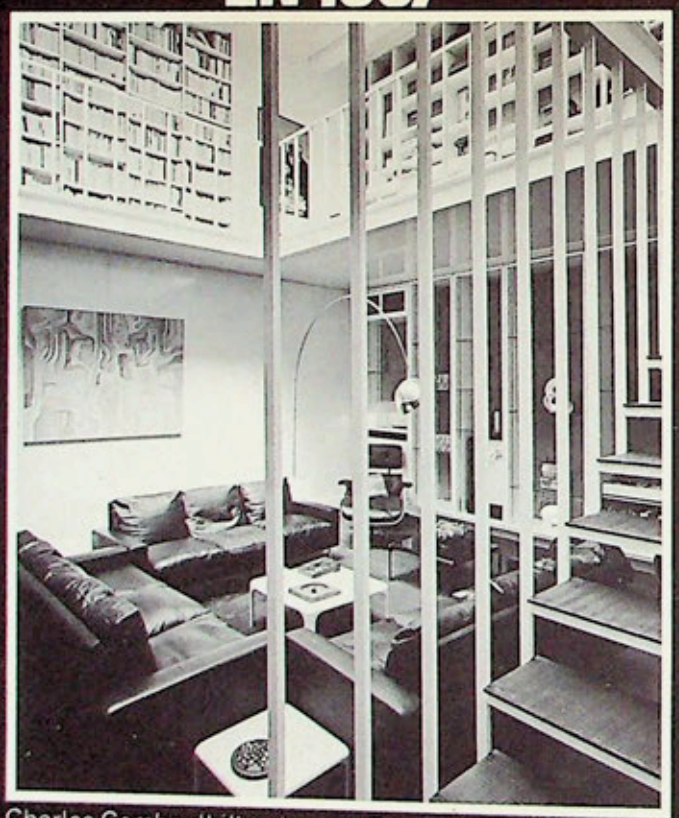
4



dont les différentes pièces ont été peintes plus tard, vers le milieu du XVIII[e] siècle. Au contraire de Palladio ou de Scamozzi, Varotari sait allier parfaitement ses deux « métiers », qui lui permettent de réaliser à la Montecchia un ensemble homogène d'une grande qualité artistique.
Nous savons par Ridolfi (Vite dei Pittori Veneti e dello Stato) que Varotari avait été l'élève de Véronèse, qu'il avait travaillé d'abord avec lui, puis l'avait quitté pour des raisons d'ordre artistique. Son fils, Alessandro Varotari acquit une grande réputation sous le nom de « Padovanino » et sa fille Pia fut, elle aussi, une artiste de talent: on peut voir au Musée de Padoue les trois beaux portraits qu'elle a faits de Pio Capodilista, de sa femme Pantésilée et de leur fille, qui furent les premiers habitants de la villa.
L'intérieur de la Montecchia est intéressant surtout par son escalier médian à quatre rampes partant du milieu de chaque façade et convergeant vers un palier central, exemple unique dans les villas de Vénétie « qui relie sans solution de continuité les loggias inférieures à celles de l'étage, créant à chaque niveau quatre salles entièrement indépendantes » (Rtoncali).
Les Capodilista appartenaient à la très ancienne noblesse vénitienne. Ils sont cités dans les archives dès le IX[e] siècle. Mais le document le plus précieux pour l'histoire de la famille est un célèbre manuscrit enluminé, le « Codice Capodilista », conservé au Musée de Padoue. On y voit les principaux personnages de la famille, des chefs d'armées, trois cardinaux, un saint, tous à cheval. Pio Capodilista, qui fit construire la Montecchia, était lui-même capitaine au service de la République de Venise et commanda la forteresse de Palmavano.
Vers le milieu du XVIII[e] siècle, apparaît un autre membre de la famille qui joua un rôle important dans l'histoire de la villa, Antonio Capodilista, grand mécène et homme de goût très raffiné si l'on en juge par les fresques dont il fit orner le palais de la famille à Padoue. A la Montecchia, il fit peindre également à fresque, dans les salles que Varotari n'avait pas décorées, de charmants trompe-l'œil qui comptent parmi les meilleurs du XVIII[e] siècle vénitien. On y voit des tentes bleues et blanches, — couleurs de la famille Capodilista, — des tonnelles de feuillages où s'ébattent des oiseaux fantastiques, des perspectives de jardin, des architectures imaginaires.
Une nièce d'Antonio Capodilista, Beatrice, dernière représentante de la famille, épousa en 1783 un patricien de Venise, Leonardo Emo. La famille devint alors Emo-Capodilista. Et la villa, aujourd'hui encore, appartient à l'un de ses descendants, le comte Alvise Emo-Capodilista. Celui-ci, aidé par Botter, a restauré la villa avec un soin extrême et lui a rendu son ancienne splendeur.

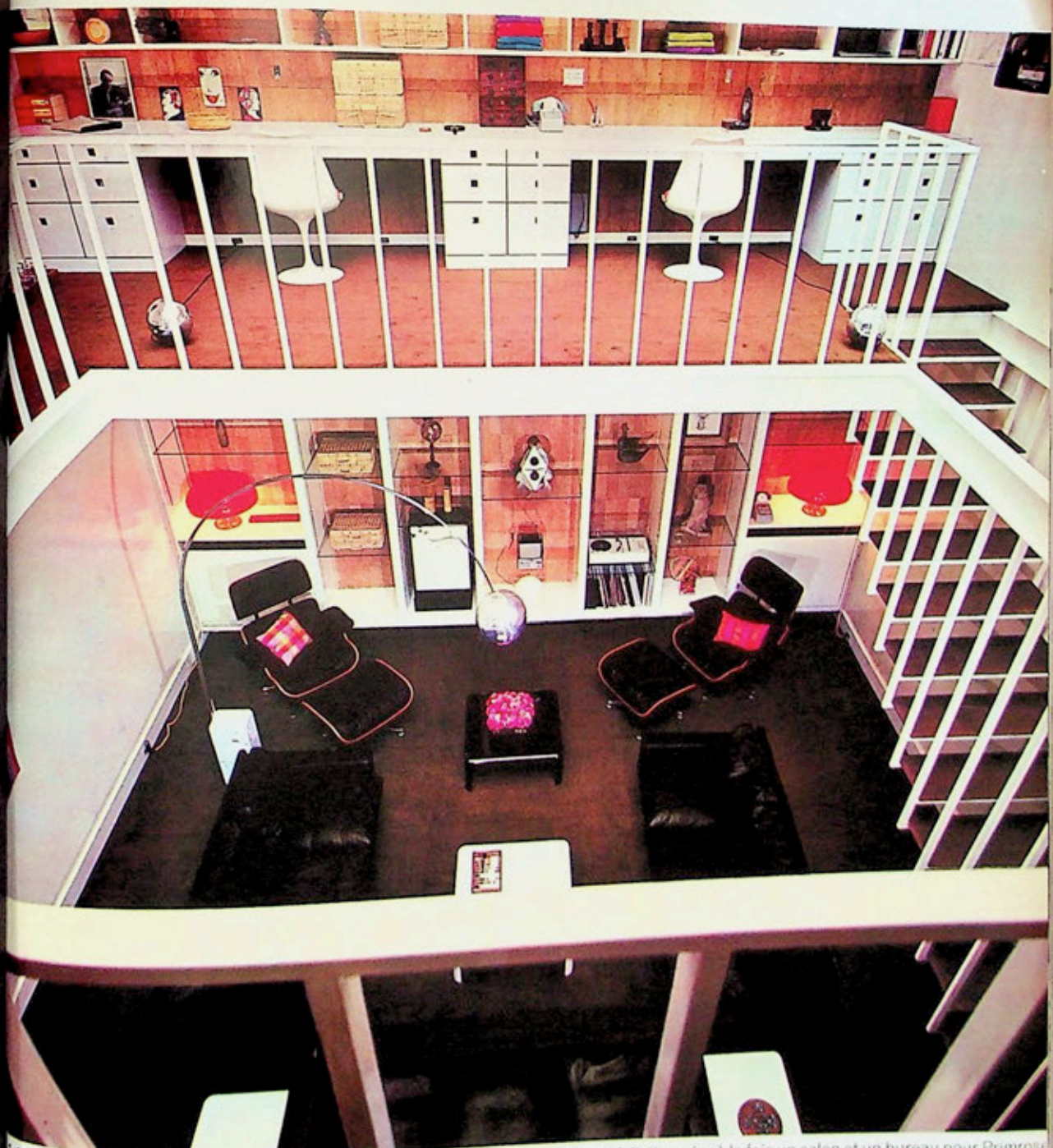
1 Un angle du salon rocaille. Sur une console XVIII[e] en bois doré, un grand miroir vénitien de même époque. A gauche, une chaise du début du XVII[e] siècle, également vénitienne. 2 Le décor en trompe-l'œil de la salle à manger montre, à travers une perspective d'architecture, les bais taillés et les balustres d'un jardin à l'italienne. 3 Les fresques de la chambre à coucher représentent les châteaux et les villas qui appartenaient à la famille Capodilista au XVIII[e] siècle. 4 Un autre aspect du salon photographié en couleurs page 7. De ce côté-ci, les baies « percées » dans les pampres de vigne donnent sur un décor d'architecture représentant la cour d'un palais vénitien.

UN HOTEL PARTICULIER D'AUTEUIL REVU ET CORRIGE EN 1967

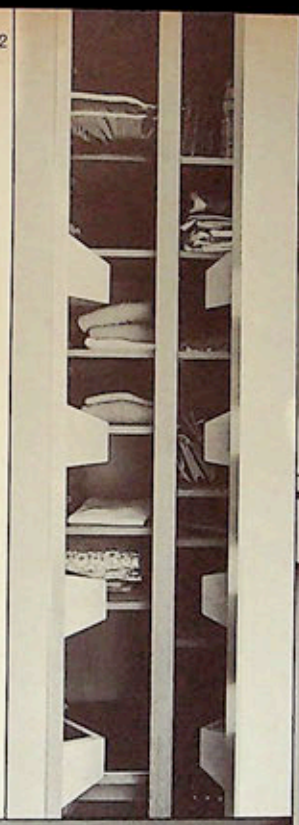


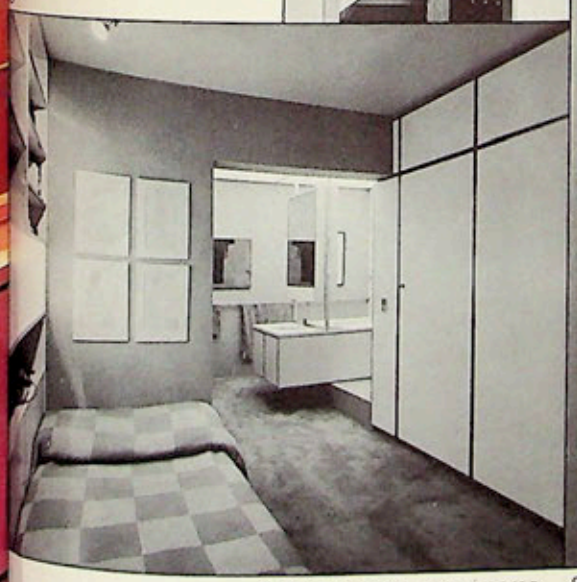
Charles Gombault directeur de France-Soir, et sa femme, la styliste Primrose Bordier, ont fait appel à deux de leurs amis décorateurs, Isabelle Hebey et Michel de Potestad, pour les aider à transformer leur maison. C'est une construction 1930, entourée d'un jardin, dans la « Villa Montmorency ». Fausses poutres, fausses cheminées, faux marbre: tout était à refaire, à redresser, à redistribuer.

Le sous-sol comprend le chauffage, l'installation d'air conditionné, une lingerie et une salle de jeux. Au rez-de-chaussée: le salon de Charles Gombault, la salle à manger, le salon de Primrose Bordier, son bureau, la cuisine, l'office, les chambres du personnel, le vestiaire et le lavabo des invités. Au premier étage, la chambre de Charles Gombault, sa salle de bains et un dressing-room, la chambre, la salle de bains et le dressing-room de Primrose Bordier. Au second, Michel de Potestad a déplacé les cloisons pour aménager les deux chambres d'enfants, une chambre de gouvernante et une salle de bains. Dans toute la maison, les tons dominants sont le noir et le blanc. Les notes de couleurs viennent des tableaux contemporains et aussi des tissus qu'utilise Primrose Bordier pour ses créations.



1-2 Le grand salon-loggia était un atelier de sculpteur, éclairé par une verrière. Il fallait y créer à la fois un salon et un bureau pour Primrose Bourdier-Gombault. La hauteur du plafond a permis à Isabelle Hebey d'aménager une loggia tout autour de la pièce. La rampe de l'escalier est faite de barreaux de fer, laqués blancs comme les murs. Au pourtour, des tringles laquées blanc pour les tableaux. Le fond de la bibliothèque est garni de liège couleur « foie gras ». Les casiers sont en bois laqué, les tablettes en bois laqué ou en glace claire. Au centre, dessus de la télévision, un objet « Art et Mouvement » de Leparc. Une moquette brune couvre le sol (A la Place Clichy). Chaises longues de Eames. A gauche, une toile de Bernard Saby. Tables basses noires et blanches (Artemide). Lampadaire de Gavina. En haut, le plan de travail et les tiroirs sont en polyrey blanc. La pièce montre la recherche de simplicité et de netteté des réalisations d'Isabelle Hebey, son refus du superflu, de l'irrationnel qui persistent dans une certaine conception traditionnelle de la décoration.





leurs qu'elles sont une partie du décor.) Au-dessus, une toile de Poliakoff. Siège en X de Poul Kjaerholm et tabouret de Saarinen. Spots métalliques (Meubles et Fonction). La baignoire et le lavabo sont placés au centre de la salle de bains (voir aussi fig. 3 et 4); une marche carrelée en Sialex (Emaux de Briare) à l'emplacement de la baignoire place celle-ci au même niveau que le lavabo. Deux poteaux d'aluminium supportent l'armoire à pharmacie, dont la porte est en stratifié blanc cerclé d'aluminium, avec un miroir. Robinetterie Grohe-Mohen.

1 Pour donner une impression d'espace, Isabelle Hebey a supprimé toute séparation entre la chambre de Primrose Bordier et sa salle de bains, l'une et l'autre de dimensions réduites. (Voir ci-dessus). L'emploi du stratifié blanc mat et de l'aluminium unifie les deux pièces. Dans ce décor volontairement dépouillé, blanc et strict, les objets et les tableaux prennent toute leur valeur. Deux des murs sont tendus de toile écrue (T.H.A.). Une barre de danse sert de porte-serviette. (Les serviettes de Primrose Bordier ont de si jolies cou-

2 Détail de l'un des placards en stratifié blanc cerclé d'aluminium formant l'une des cloisons. L'équipement intérieur est en chêne naturel.

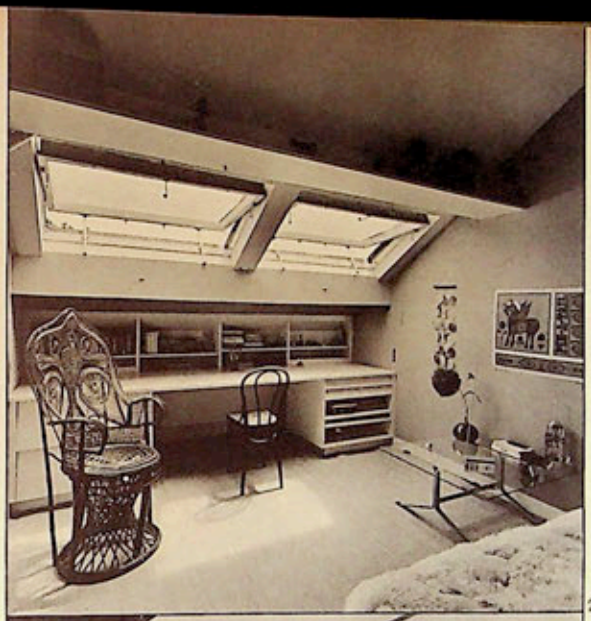
3-4 Au-dessus du lit, quatre dessins de Borsi. Couverture scandinave rose et orange. Moquette de nylon beige (A la Place Clichy). A gauche, un panneau de plexiglas lumineux d'intensité réglable (Arnault). Le plafond de la salle de bains est en plexiglas opalin lumineux, sur une armature d'aluminium. A gauche, une lithographie de Bram van Velde.

1 Le salon de Charles Gombault et la salle à manger sont tendus de tissu blond (Pierre Frey). Moquette de même ton (A la Place Clichy). Entre les deux pièces, une porte à vantaux, garnie également de tissu et entièrement repliable, permet d'agrandir la salle à manger. Primrose Bordier a voulu une grande baie vitrée fixe (à gauche) d'où l'on découvre le jardin comme dans un tableau. Meubles anglais en bois naturel, chaises laquées blanc, dans la salle à manger. Au fond, une porte-fenêtre donne sur l'escalier du jardin.

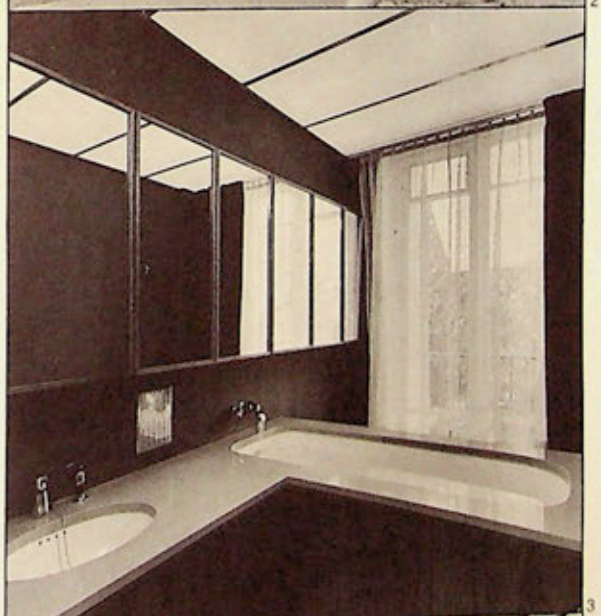
2 La chambre de Nadine Gombault, au dernier étage, est éclairée par deux grands vasistas à double vitrage, équipés de châssis Velux. La poutre du plafond a permis d'aménager une tablette de rangement. Murs tendus de toile écrue (T.H.A.). Une moquette en coco de ton naturel à chevrons couvre le sol. Plan de travail en stratifié blanc. Les radiateurs sont encastrés derrière les caissons des tiroirs. Table à plateau de verre sur piètement métallique (Formes Nouvelles).

3 Michel de Potestad aime les salles de bains luxueuses et fonctionnelles à la fois. Dans celle de Charles Gombault, la baignoire et le lavabo sont encastrés sur le même plan, dans une tablette en marbre d'Hauteville et un coffrage en noyer d'Amérique. Murs garnis de liège brun foncé. Rideaux de grosse toile marron. Plafond opalin lumineux. Entre la baignoire et le lavabo, une tablette encastrée et fermée (Segercim). Les glaces, sur les portes des armoires, sont encadrées de noyer. Robinetterie Kugler (Segercim). Plafond de plexiglas opalin à éclairage incandescent.

4 Dans le dressing-room de Charles Gombault, Michel de Potestad a choisi le bois de cèdre, pour son odeur et pour ses vertus antimites. La pièce a été gagnée sur une petite cour intérieure. Au centre du plafond, un lanterneau assure un éclairage zénithal dans la journée.



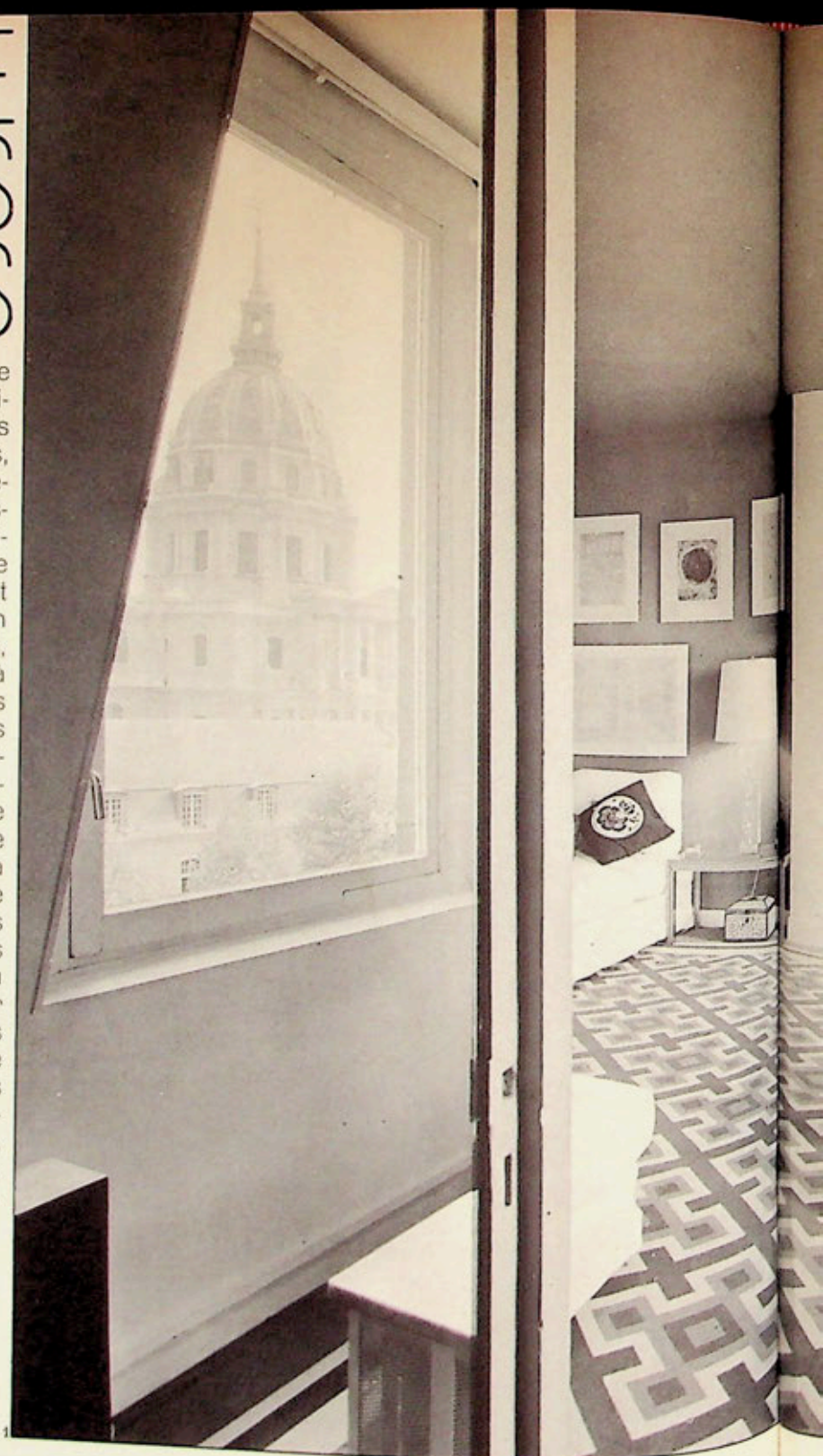
2



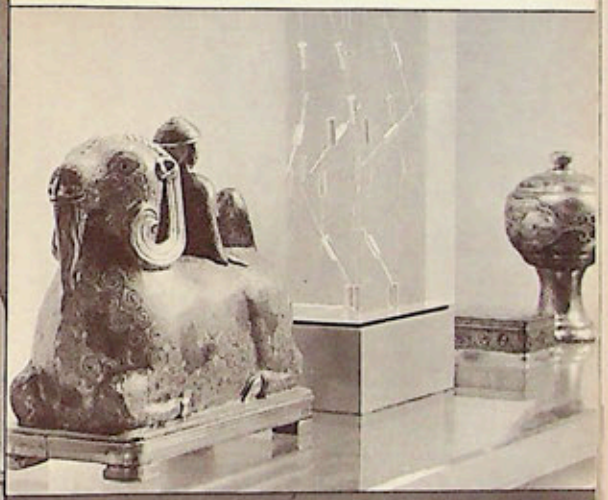
3

A L'OMBRE DES INVALIDES

Un grand salon très clair, une succession de pièces en enfilade, dont toutes les fenêtres donnent sur les Invalides, créent dans l'appartement présenté ici une impression d'espace, une atmosphère lumineuse qui sont en réalité le résultat d'un aménagement très étudié, d'une attention minutieuse aux proportions, aux couleurs, au choix et à la disposition des meubles, des objets d'art ou des peintures réunis par le maître de maison. Celui-ci, en effet, disposait au départ d'une surface très limitée, au dernier étage d'un immeuble ancien de la rive gauche : c'est par un jeu de glaces dans toutes les pièces et sur les parois des cloisons intermédiaires qu'il est parvenu à prolonger le volume intérieur et à multiplier les perspectives où se répètent les reflets de la coupole des Invalides, des lampes translucides, des tableaux de Magritte, de Dubuffet, de Fautrier, de Max Ernst, qui sont accrochés aux murs.

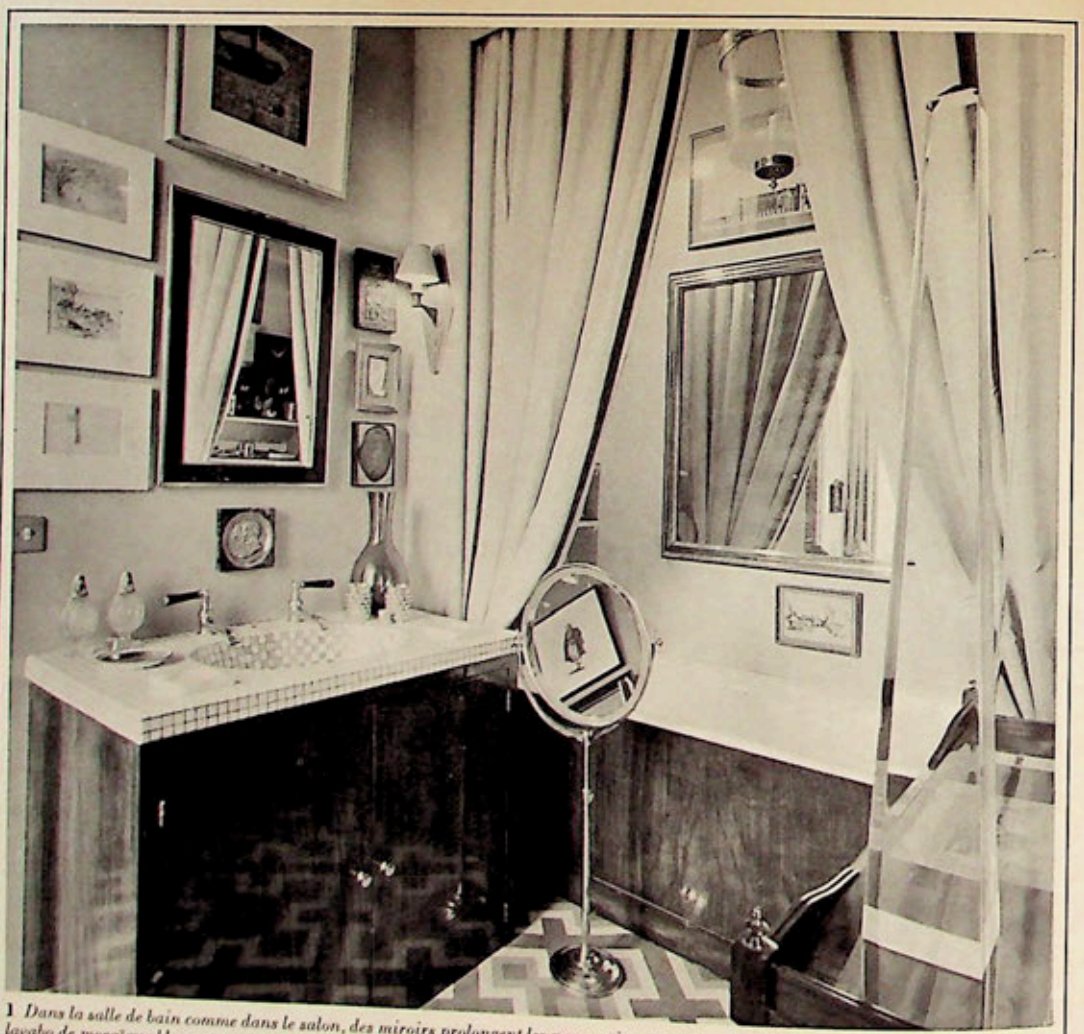


1 *Les fenêtres mansardées de l'appartement donnent à droite sur la coupole des Invalides, qui apparaît ici dans le miroir du passage ouvrant sur la salle de bain et le salon. Au fond, une grande glace réfléchit l'ensemble de la pièce et, au-delà, la cheminée de la chambre à coucher. A gauche, l'une des deux tables basses placées de part et d'autre de la glace. Elles sont en acier garni de baguettes chromées, avec un plateau en verre optique très épais, et supportent deux lampes créées par George Powers et Ronald Smith, dont le montant de perspex incorpore des transistors d'acier. Près de la lampe, un bronze italien du XVII^e^ siècle représentant Marc-Aurèle. Au-dessous, une boîte portugaise en ivoire. A droite du miroir, une aquarelle de Magritte, « La Mémoire ». Sous le bureau plat d'époque Louis XVI, une potiche chinoise d'époque Ming, en porcelaine bleue et blanche.*
3 *Un grand divan de piqué blanc s'étend sur deux côtés du salon. Il est garni de coussins japonais bleu, tabac et vert. Au-dessus, des tableaux et des dessins de Fautrier, Tanguy, Courtin, Dubuffet, Max Ernst et Bernard Saby. Le tapis bleu foncé, bleu clair et beige, exécuté spécialement en Angleterre, recouvre entièrement le sol dans les trois pièces de l'appartement.*
2 *Ce bronze cloisonné est une très rare pièce chinoise du XVII^e^ siècle. Il est posé, dans la salle de séjour, sur la table de verre placée à droite de la glace. De l'autre côté de la lampe en perspex, une coupe japonaise du XVII^e^ siècle.*



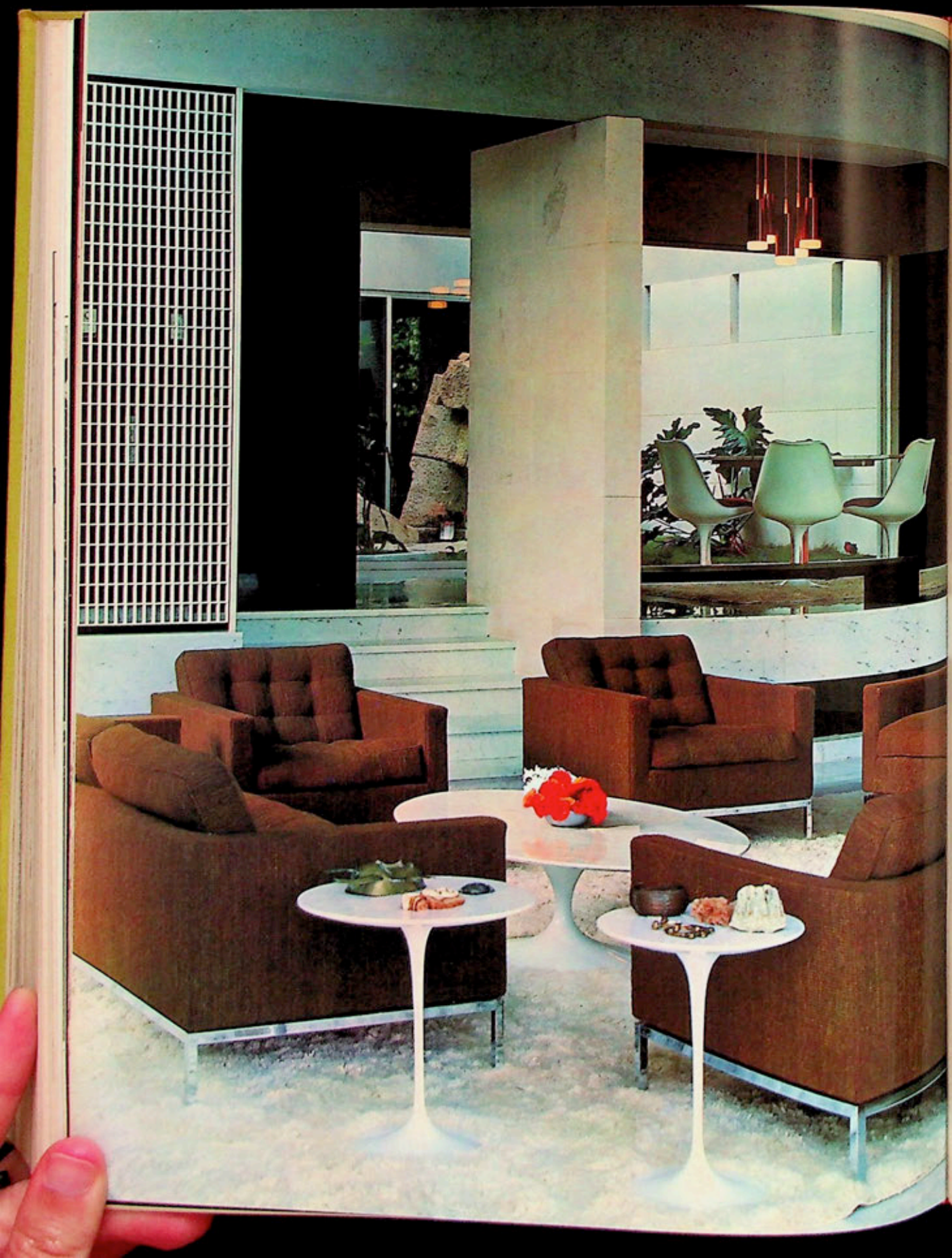
2 *Les deux photographies reproduites ici montrent la succession des trois pièces qui composent l'appartement. Celle de gauche est prise du living-room et montre, au fond, la cheminée de la chambre à coucher. Au premier plan, sur le bureau, une lampe faite d'une potiche chinoise et, à gauche, un microscope, dont l'inscription*

indique qu'il a été fait « pour le roi, au Louvre ». Sur la photo de droite, on voit d'abord le mur de la chambre à coucher, équipé de placards et garni d'une toile à rayure gris éléphant, orange et blanc, puis la salle de bain et le living-room, comm niquant par des passages dont la paroi de gauche est garnie d'un grand mir



1 *Dans la salle de bain comme dans le salon, des miroirs prolongent les perspectives et répètent les éléments du décor. La baignoire et le lavabo de mosaïque blanc et or sont encastrés dans un coffrage d'acajou. Au-dessus de la baignoire, une vue ancienne des Invalides. A droite, un obélisque de perspex réalisé par Albrizzi. Le miroir à pied reflète un dessin représentant un soldat grec, accroché au mur de droite.*
2 *Les deux miroirs qui se font face sur les murs de la salle de bain sont entourés d'un cadre d'acajou serti de cuivre. Le médaillon, au-dessous, représente Napoléon et Joséphine. Robinets de cuivre à poignée d'ébène. A gauche, deux flacons de cristal dont les bouchons de bronze doré figurent deux sphinx. A droite, deux timbales en argent d'Augsbourg.*

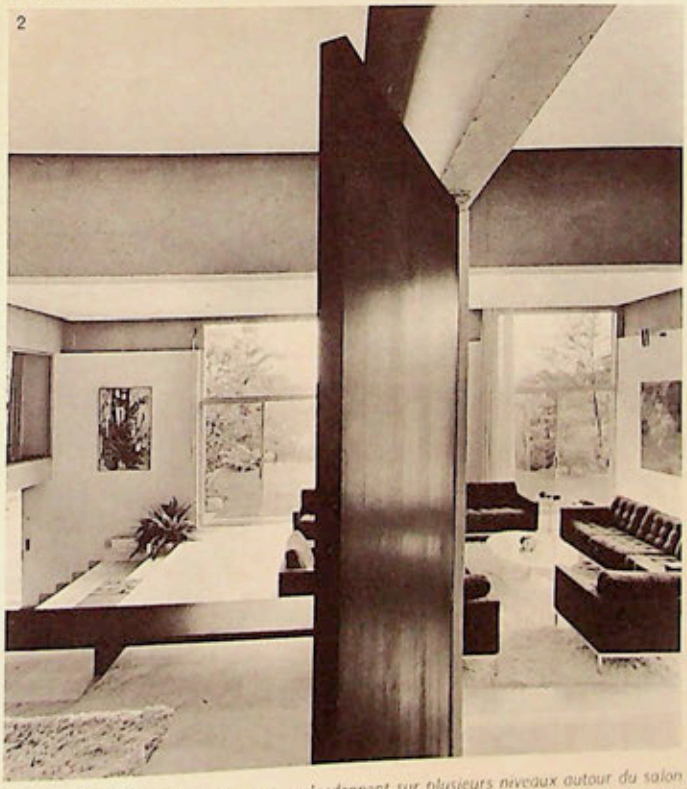
2



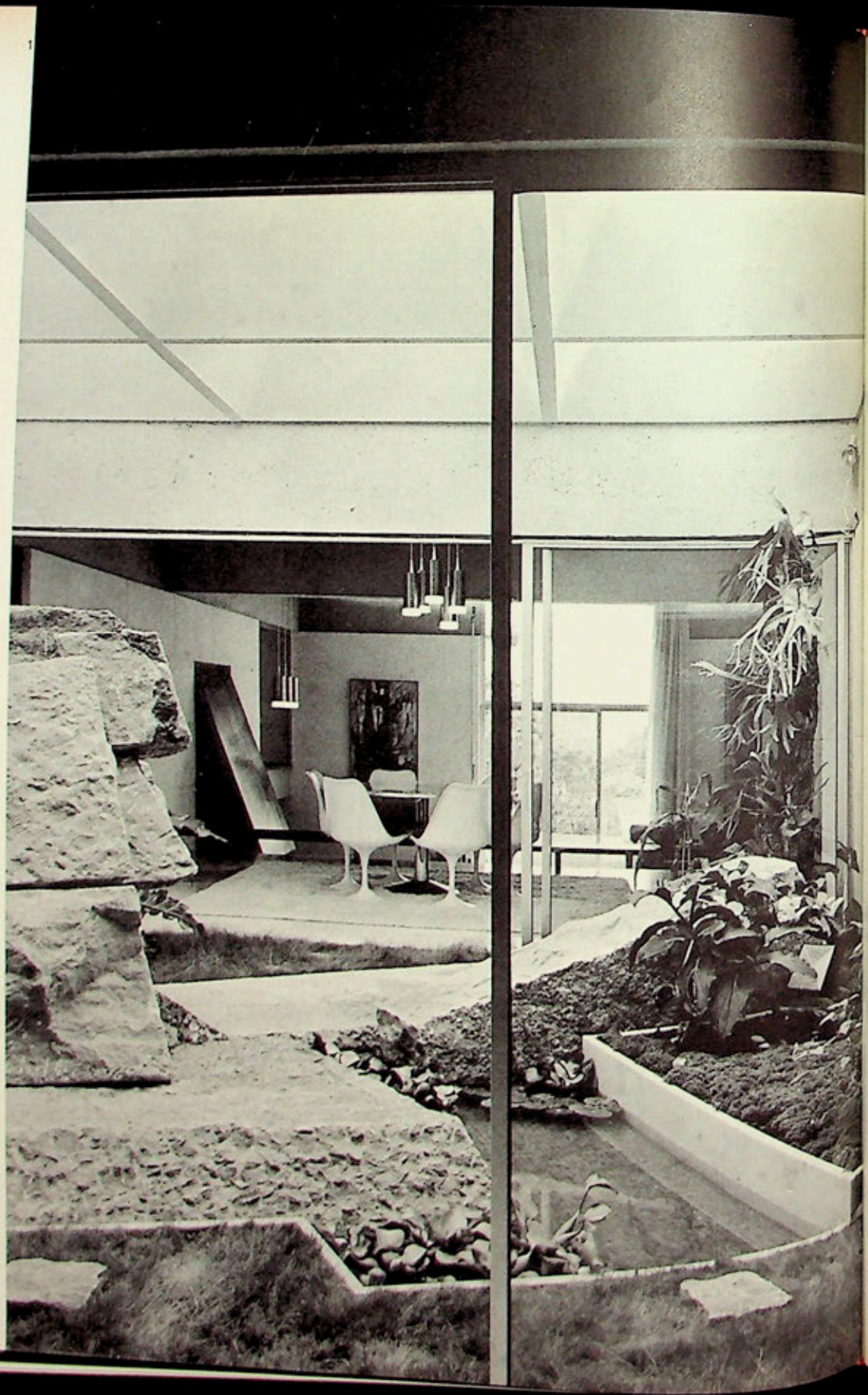
GRAND MODERNISME EN PETITE BANLIEUE

L'architecte Jack Hamoniau a conçu et réalisé les plans de la maison qu'il habite sur les hauteurs de Saint-Cloud avec sa femme et ses deux enfants. La disposition du jardin en terrasses, les lignes basses de la construction intègrent la maison au site tandis qu'à l'intérieur l'architecte est parvenu à donner une impression de liberté, d'espace continu, tout en différenciant chaque zone d'habitation, grâce aux variations de niveaux et au choix des matériaux. M. Hamoniau, en effet, est très attentif à la couleur, à l'aspect, aux propriétés de la pierre, du marbre ou du bois. Ici, le marbre de Carrare, la pierre de l'Yonne, la brique de Vaugirard, le béton brut, le bois de Wengé, le stratifié mat ou laqué créent des variations, des rythmes, des contrastes, qui donnent à la maison un cachet très personnel. Le bois de Wengé a été largement utilisé pour les portes et la longue tablette du living-room, pour les lambris de l'entrée, le plafond du bureau et le sol des chambres d'enfant. Les murs du jardin, les pierres taillées du patio, la pierre creusée qui constitue le foyer de la cheminée, accentuent presque insensiblement l'accord établi entre l'atmosphère intérieure et le plein air par les grandes baies ouvertes de tous les côtés sur le jardin.

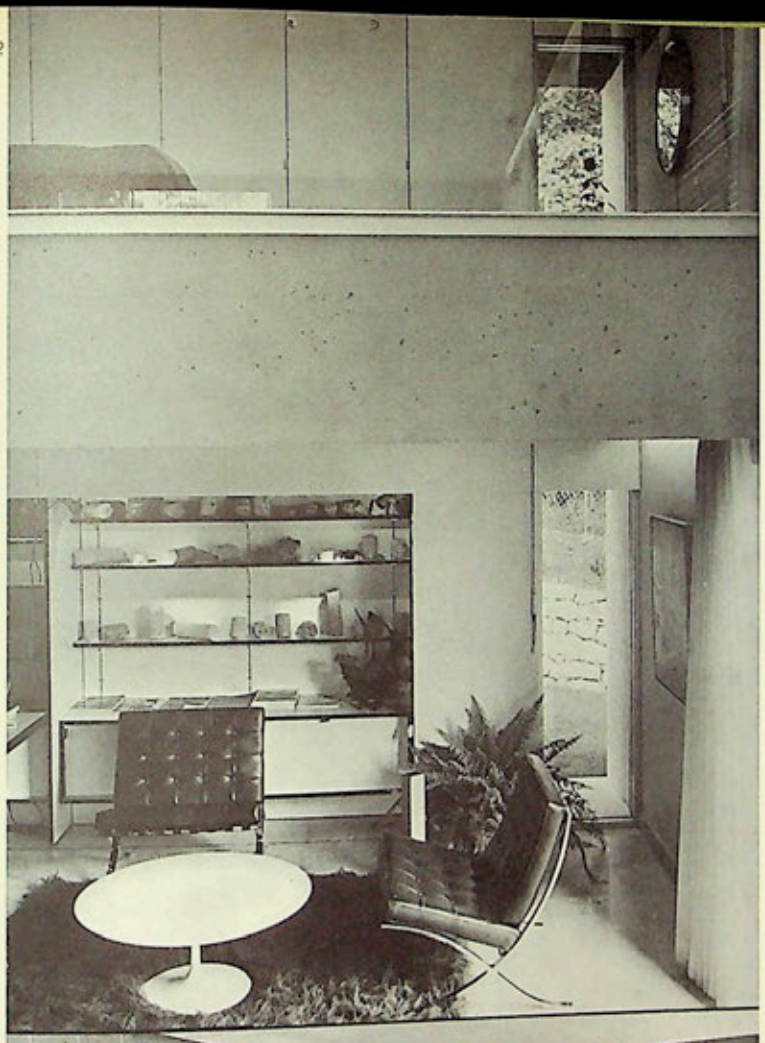
2



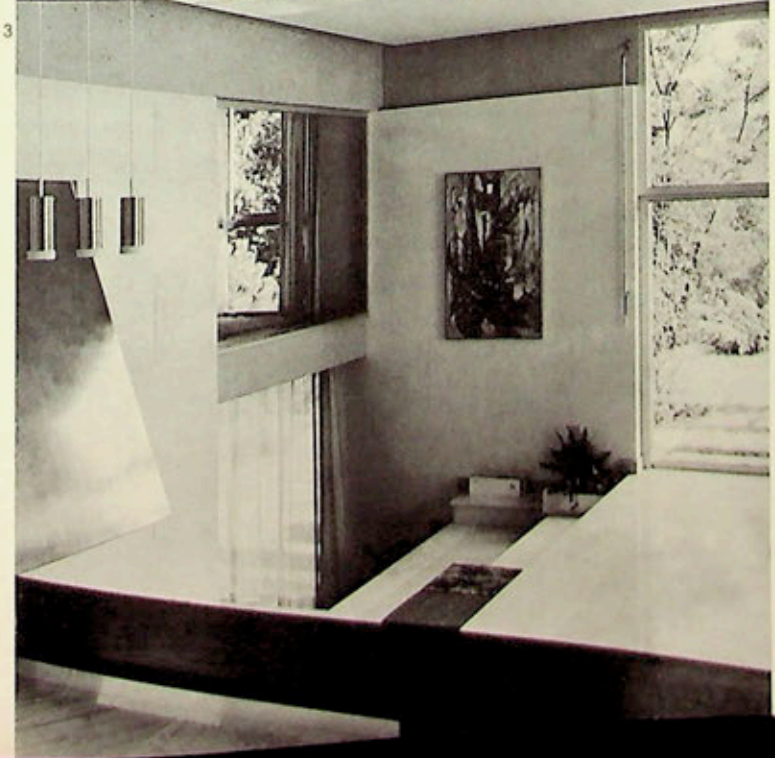
1 Les différentes pièces de la maison s'ordonnent sur plusieurs niveaux autour du salon qu'on voit ici au premier plan. Le sol est en marbre de Carrare. Canapés et fauteuils de Florence Knoll. Table et guéridons de Saarinen. Un panneau de Wengé forme tablette entre la salle de séjour et le coin salle à manger auquel on accède par quatre marches. Table à plateau de marbre (Mobilier International) et chaises de Saarinen. Au fond, le patio avec les grandes pierres sculptées de Hatashita.
2 La salle de séjour vue de la salle à manger. Au premier plan, la porte en bois de Wengé donnant sur l'entrée. A gauche, au-delà de la tablette, également en Wengé, quelques marches mènent au bureau de M. Hamoniau. Le panneau vitré, en haut, donne sur une chambre située au-dessus du bureau. Celui-ci, comme la salle de séjour, donne de plein pied sur le jardin dont les terrasses correspondent aux différents niveaux de la maison. On ne voit pas sur cette photo la cheminée à hotte de cuivre située à gauche des marches *(voir pages 24 et 25).*



2



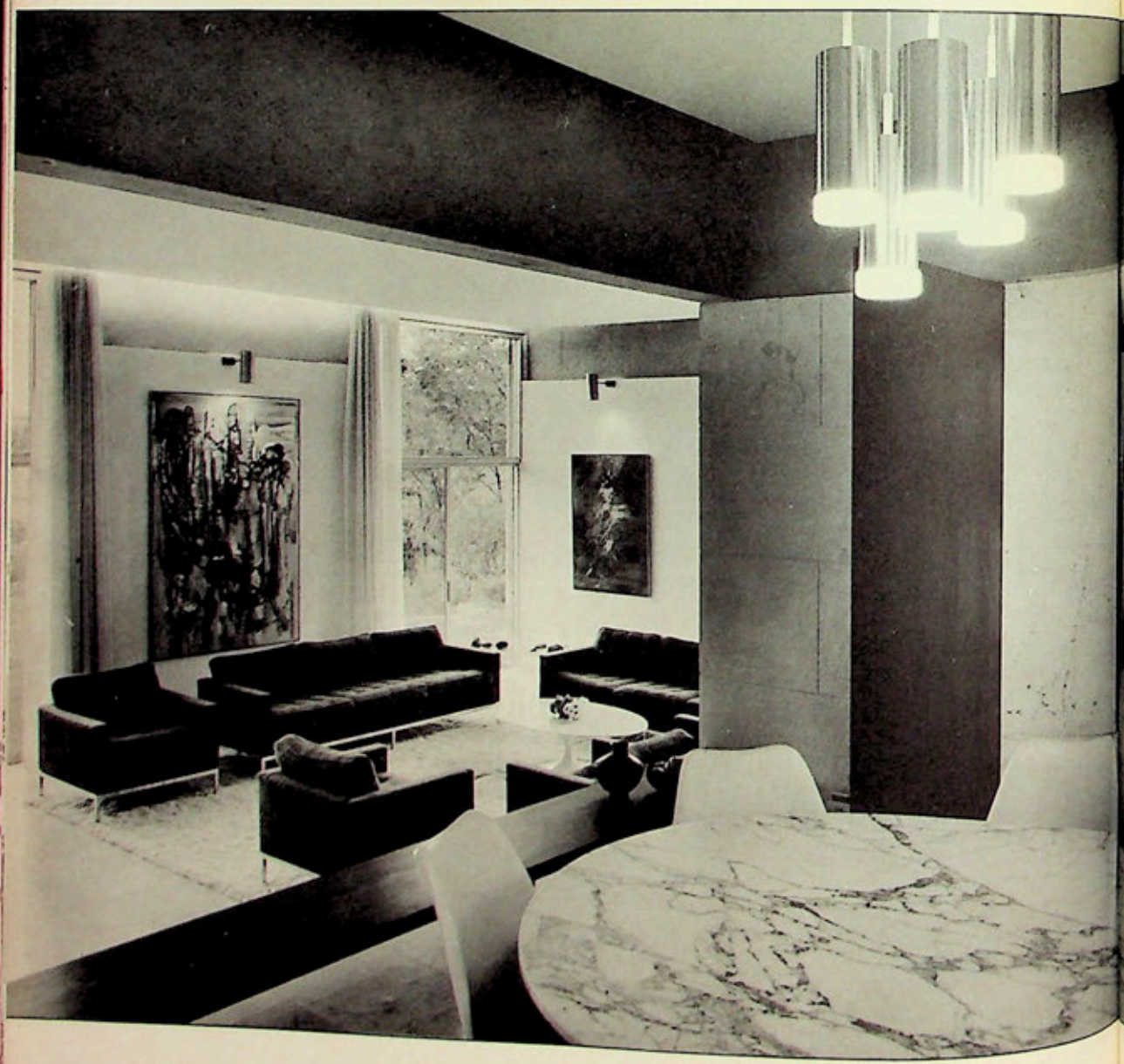
3



1 *Le patio intérieur, comme le jardin, a été dessiné par Hatashita, qui a sculpté avec Tanaka les grandes pierres dressées au milieu des plantes exotiques (Marcel Lecoufle) autour du bassin carrelé. Le plafond est fait de 9 lanterneaux translucides préfabriqués (Sitraplast) au-dessus d'un bandeau en béton brut de décoffrage. Le mur, à droite, est en pierre blanche de l'Yonne. Au fond, la salle à manger et, au-delà, la hotte de cuivre de la cheminée, près du passage menant au bureau.*

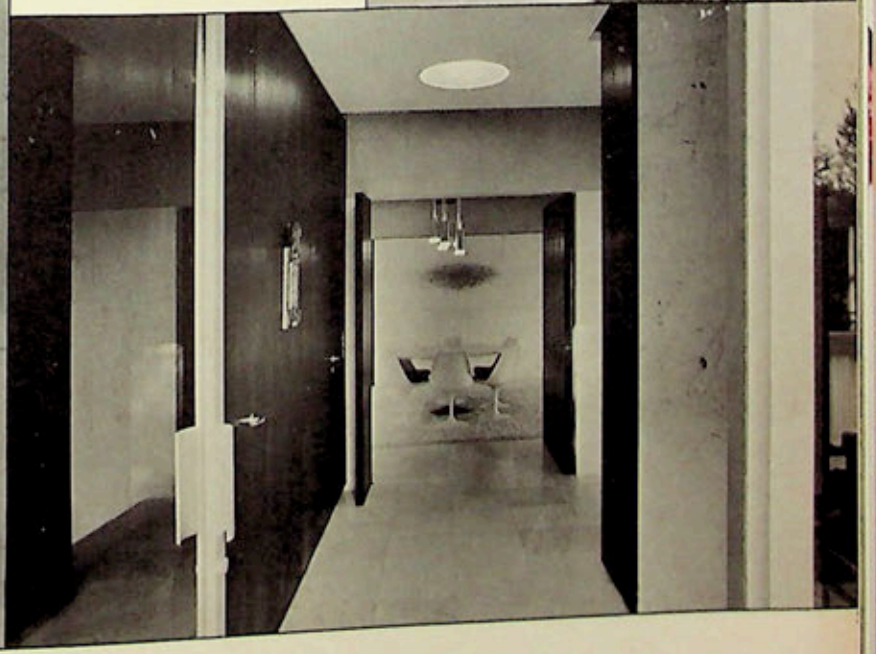
2 *Le bureau de M. Hamaniau est situé en contrebas de la salle de séjour. Sur un tapis de peau d'ours (Mobilier International), une table de Saarinen et deux « Barcelona chairs » de Mies van der Rohe. Dans la vitrine, M. Hamaniau a réuni des échantillons de pierre qu'il a recueillis sur des chantiers de la région parisienne. A droite, entre les fenêtres et la porte, un tableau de Bernard Saby. Derrière la paroi vitrée, en haut, une chambre à coucher dont l'une des cloisons est entièrement équipée de placards en stratifié blanc mat. Sur le mur de droite, un miroir italien (Mobilier International).*

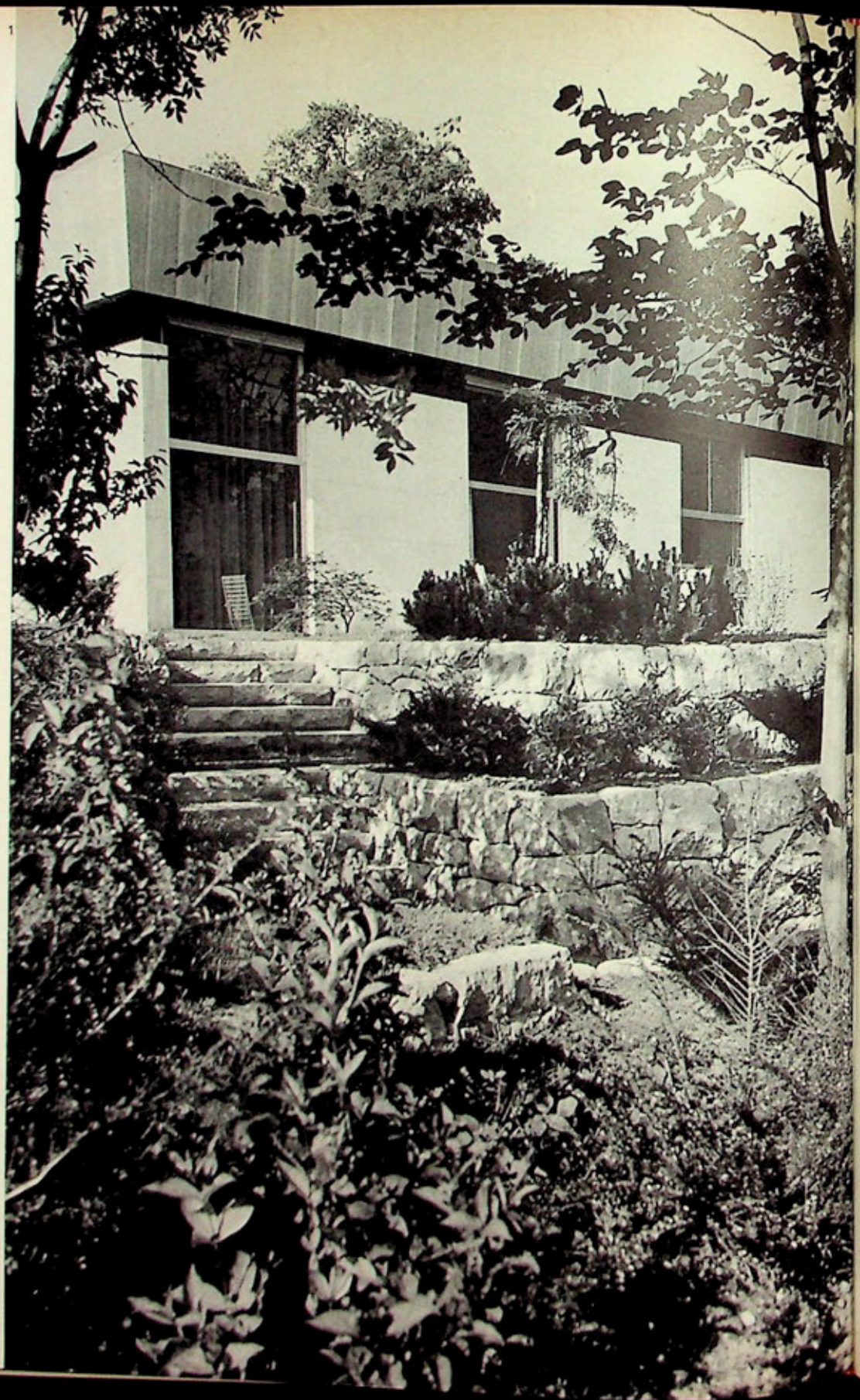
3 *L'angle du living-room, avec l'escalier menant au bureau. Sur le mur, une toile de Roger Lersy. La partie gauche des marches forment banquette devant la cheminée dont on voit, à gauche, la hotte de cuivre. Une pierre brute de Bourgogne creusée constitue le foyer.*

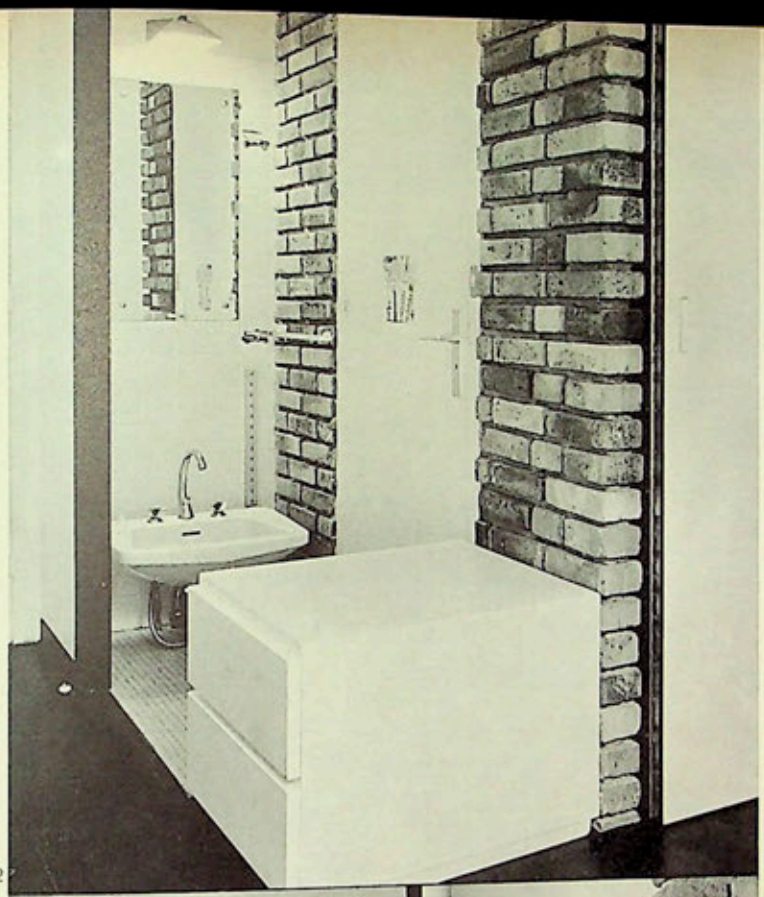


1

1 *Cette vue d'ensemble du salon, de l'entrée et de la salle à manger montre comment l'alternance des murs blancs, des panneaux de Wengé, des revêtements de marbre et du béton brut ménage des variations de rythme et d'atmosphère d'une pièce à l'autre sans rompre l'unité de l'espace intérieur. Les grandes baies donnant sur le jardin sont encadrées d'aluminium. Elle s'ouvrent par refoulement et rentrent dans les murs. A droite, au-delà des doubles rideaux de lin (Lauer), on voit, devant la maison, une grande sculpture en bois de Tenzo Tanaka. A gauche, entre les deux fenêtres garnies d'un voilage de frost (Knoll International), un tableau de Roger Lersy. Sur le mur du fond, un Zao-Wou-Ki.*
2 *Un autre aspect du bureau. La table est faite d'un plateau et de deux tréteaux de Wengé. Au fond, sur le mur en brique de Vaugirard, une tapisserie de Lurçat. Lampe de Verlude. Tabourets en X de Mies van der Rohe.*
3 *Dans l'entrée, lambrissée de Wengé, le plafond de staff est indépendant des parois. Au fond, sur le mur de la salle à manger, une sculpture de Bertoïa. A gauche, la porte de verre teinté reflète le dallage de marbre et la boiserie.*







2

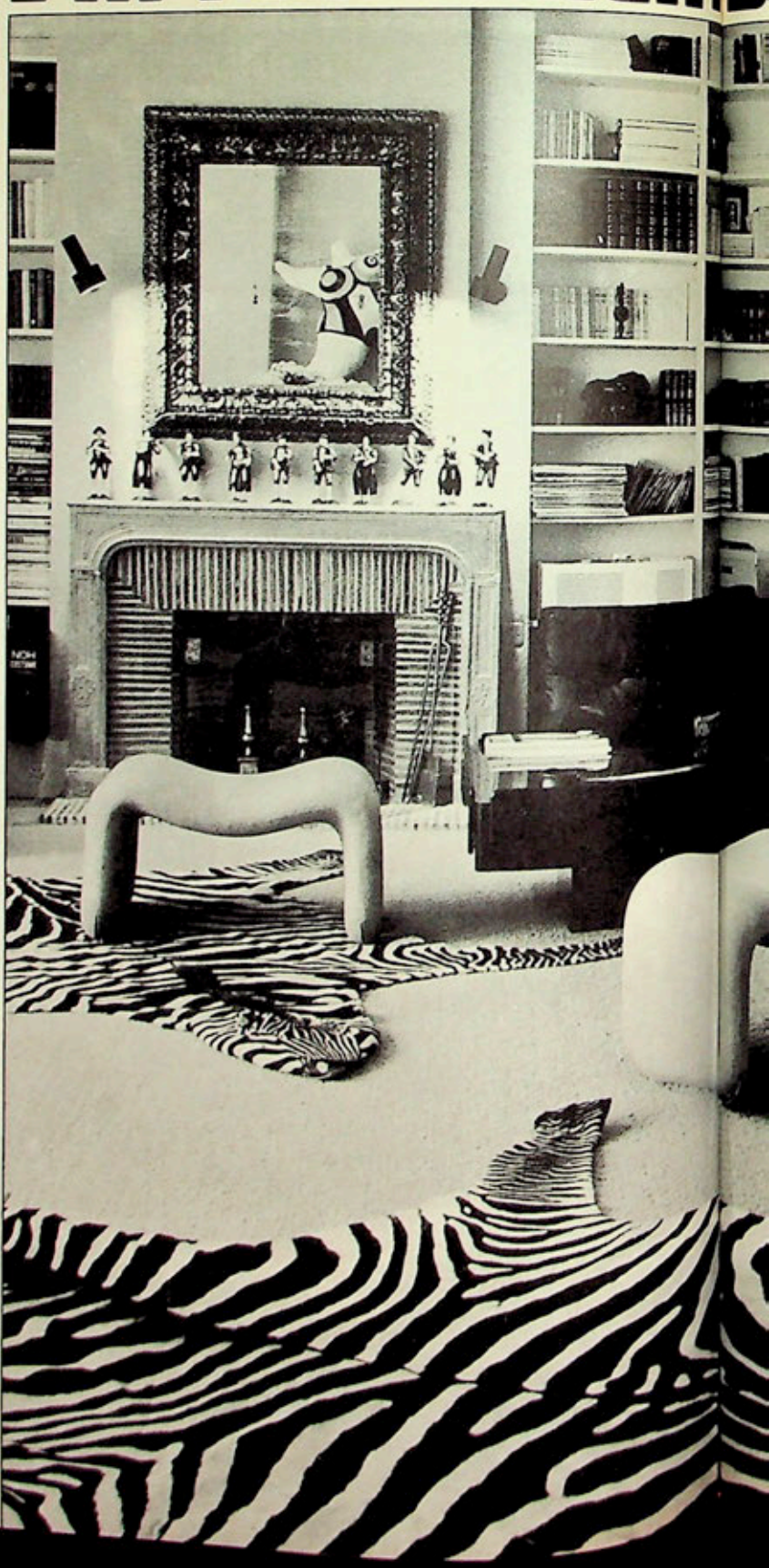
3

1 *Les murets en pierre sèche forment des terrasses échelonnées selon la pente du sol autour de la maison. Les murs de celle-ci sont en pierre de l'Yonne, sous un bandeau de marbre « Serpegiante » de couleur ocre. Porte-fenêtre à refoulement en verre teinté fumée.*
2 *Le coin toilette des enfants. M. Hamoniau a mis au point pour le lavabo un système de fixation qui permet de le hausser à mesure que l'enfant grandit. Au premier plan, un coffre en bois laqué (Formes Finlandaises). Carreaux de Briare jaune sur le sol.*
3 *L'une des chambres d'enfant. Les placards sont en stratifié blanc mat, souligné d'un bandeau de Wengé. Lampe Verlude au plafond. Table et chaises d'Alvar Aalto (Formes Finlandaises). Parquet « à bâton rompu » en bois de Wengé. A droite, le mur en brique de Vaugirard est celui de la cabine de douche, placée en tambour entre les deux chambres d'enfant. Elle en est séparée par une cloison mobile en stratifié blanc qui permet de créer un espace de jeu commun.*

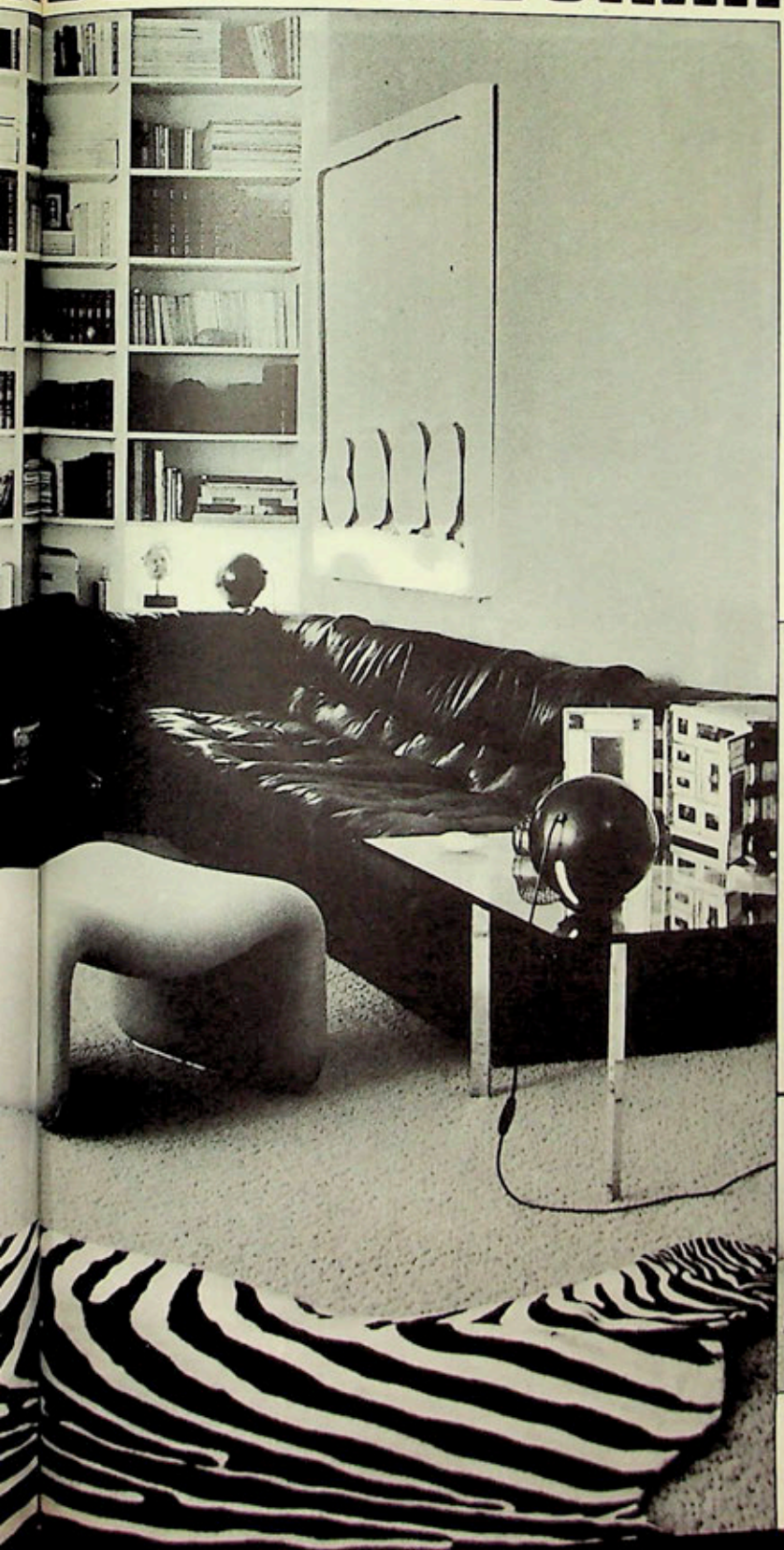
L'APPARTEMENT

Marc Bohan possède, en tant que couturier, un sens inné de la coupe, des couleurs, des contrastes. Il a uni ses talents professionnels à ses qualités d'homme de goût, de collectionneur aux curiosités multiples, pour réaliser l'aménagement de son nouvel appartement, à quelques pas de ses bureaux chez Christian Dior. Dans un immeuble moderne, Marc Bohan a associé des éléments anciens et contemporains qui évitent l'uniformité et donnent un cachet personnel aux trois pièces principales de son installation.

Le salon est une très grande pièce dont les tonalités beiges sont rythmées de forts accents brun foncé. L'atmosphère est confortable, paisible et sobre. La toile naturelle qui couvre les murs, la moquette frappée de motifs en reliefs sur le sol créent des surfaces aux textures discrètes. Un divan de cuir brun foncé, réalisé spécialement par Cassina (Formes Nouvelles) occupe un angle de la pièce; très grand, très confortable, il peut accueillir aisément huit personnes. Deux tapis de peau de zèbre forment un jeu de lignes sombres sur la moquette. De part et d'autre de la cheminée, deux alcôves abritent des bibelots et des livres, dont beaucoup de livres d'art, qui révèlent les goûts de Marc Bohan. Sur la cheminée, une série de statuettes en bois et en ivoire allemands du XVII[e] siècle, trouvés à Paris et à Londres. La glace reflète la sculpture qu'on voit sur la photo de la page 24. Tabourets incurvés en tissu beige d'Olivier Mourgues (Airborne). Près du divan, une table basse à plateau de bois foncé dont le plateau est en laque noire (Gavina). Sur le mur de droite, un tableau à reliefs blancs de Fontana. L'une des fenêtres du salon est garnie de grandes verticales en tissu blanc qui laissent passer la lumière tout en dissimulant la vue d'une cour intérieure. Devant la fenêtre, une table de verre et de métal doré sert de bar.



DE MARC BOHAN

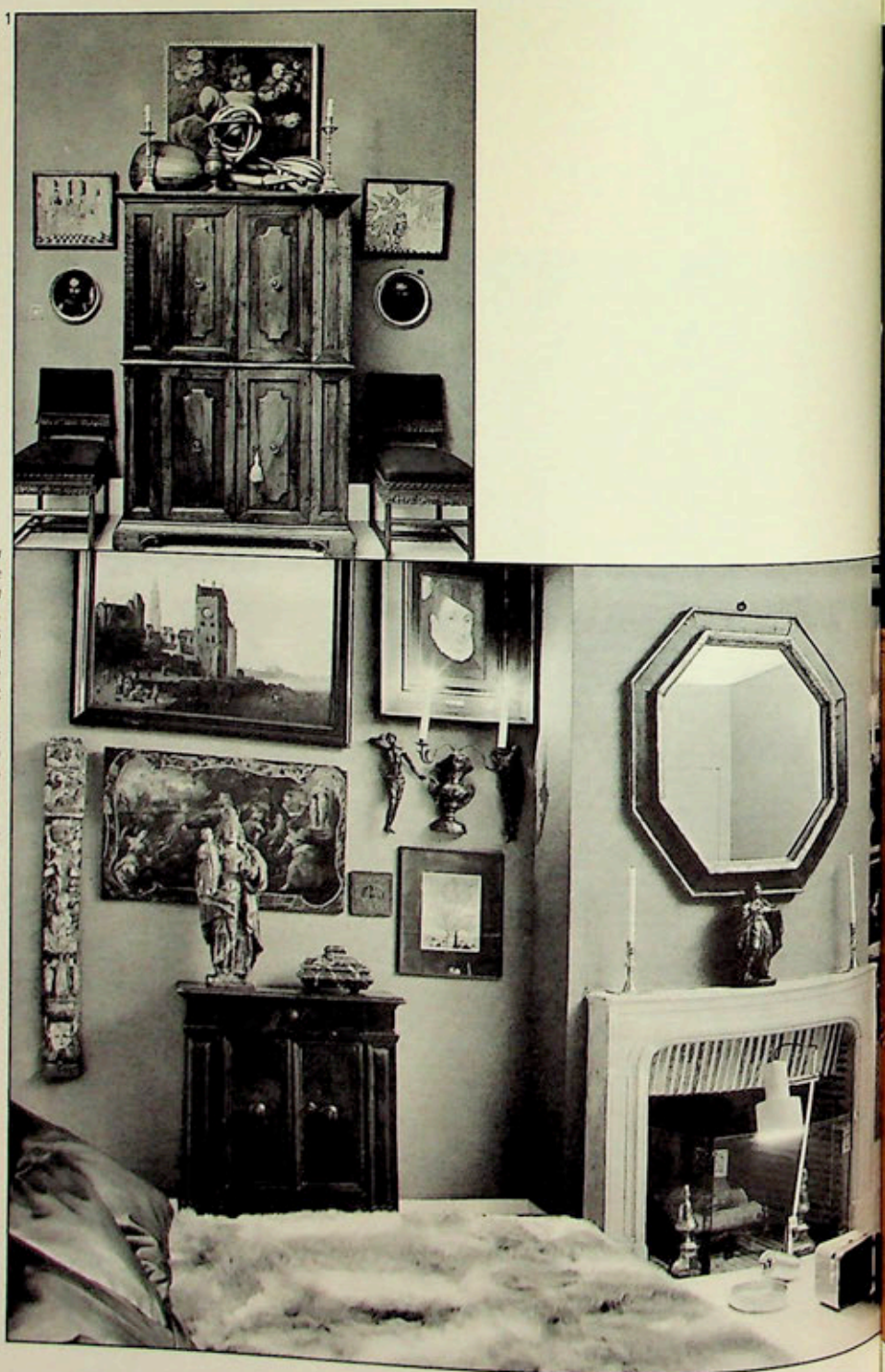


1

1 *A l'autre extrémité du salon, une « Nana » de Niki de Saint-Phalle occupe une niche du mur comme une divinité protectrice. A droite et à gauche, tableaux de Kijno et Brauner. On voit ici quelques-uns des beaux meubles anciens qui forment contraste avec des éléments très modernes comme la chaise longue de Charles Eames (à droite) : à gauche, un meuble portugais du XVII^e siècle. Sous le Brauner, une sculpture en boule de Takis, à côté d'une pendule Renaissance. A droite, un meuble Louis XIV, incrusté de personnages, d'arabesques et de fleurs. Table basse laquée. Lampadaires de métal noir (Arteluce).*

2 *Après la fraîcheur du salon beige et blanc, la salle à manger réserve la surprise d'un écrin vermillon éclatant. Les murs tendus de soie et les rideaux brillent comme les parois d'un coffret de laque. Chaises de Harcourt garnies de tissu assorti (Artifort). Table de formica blanc. Dallage noir et blanc provenant d'un hôtel du XVIII^e siècle. Au fond, des vitrines éclairées abritent une collection d'objets d'ivoire et de faïences. Le maître de maison a « inventé » cette pièce en utilisant l'espace dans lequel le plan initial de l'appartement prévoyait un office et une lingerie. Ce qui aurait pu n'être qu'un recoin étroit est devenu un décor raffiné pour des repas intimes.*

3 *Dans l'entrée, tapissée de tissu tête de nègre, la fenêtre, comme celle du salon, est garnie de lamelles de tissus qui laissent passer une lumière adoucie. Devant la fenêtre, un meuble Louis XIV. La moquette, qui vient des Etats-Unis, est la même dans l'entrée, le salon et la chambre à coucher.*

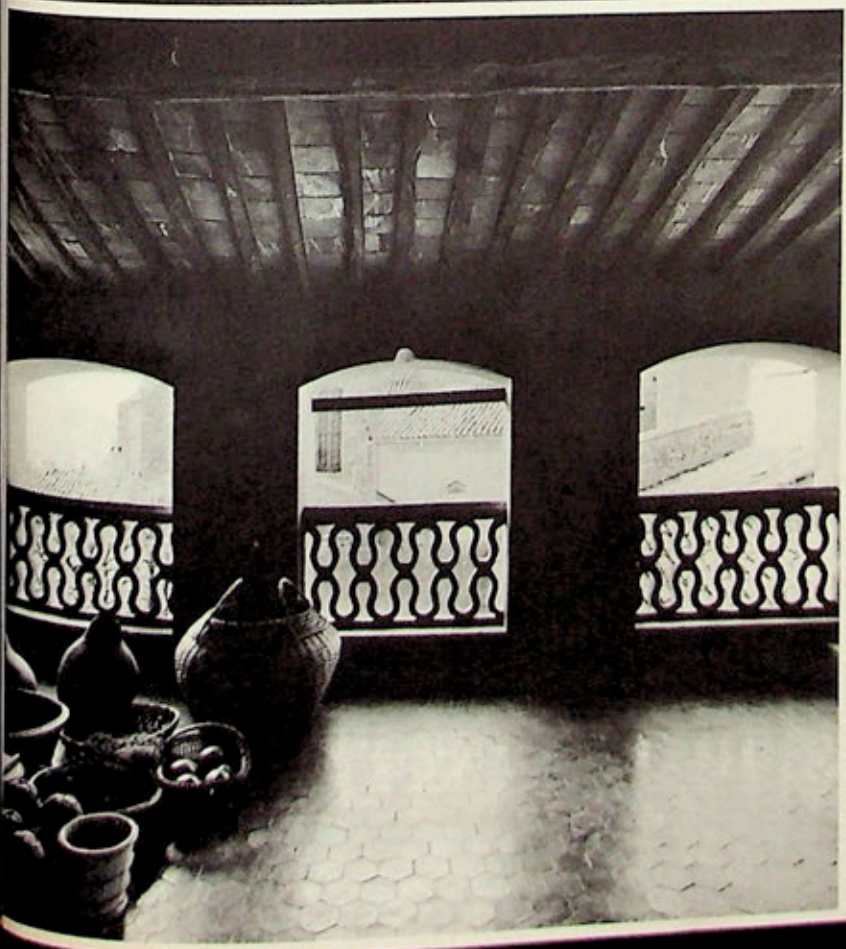


1-2 *Le décor volontairement dépouillé du salon fait place à une accumulation de tableaux et d'objets d'art dans la chambre du maître de maison (ci-contre). La soie vert foncé des rideaux et des murs constitue un fond chatoyant pour la collection de peintures anciennes et de sculptures en bois polychrome. Le lit et les coussins sont en cuir brun foncé. Sur la photo ci-contre, des paysages, des allégories et un portrait français du XVI^e^ siècle, une Vierge à l'Enfant en bois, sur un bahut bolonais. Attiré aussi par les formes modernes, Marc Bohan a placé sur la table à dessus de marbre, au pied du lit, un poste de radio rouge, une lampe et une pendulette italienne. En haut de la page, un détail de la chambre à coucher. Sur un meuble bolonais, des instruments de musique anciens sont groupés avec une sphère armillaire, comme dans une nature morte de Baschenis. De chaque côté, deux petites peintures rondes et des fragments de «petits points» anglais du XVI^e^ siècle, trouvés à Londres. Chaises Louis XIII tendues de drap tête de nègre.*

3 *La chambre à coucher, du côté de la fenêtre. Les tableaux anciens et les sculptures se détachent sur la soie verte des murs. Ici, un autre portrait français du XVI^e^ siècle et un portrait anglais. Large chaise longue moderne garnie de tissu beige de Pierre Paulin (Artifort). Au premier plan, sur le plateau de marbre d'une table basse, une collection d'œufs en pierre dure.*

UN ANGLAIS A ROQUEBRUNE SUR ARGENS

ous avons déjà montré dans « L'Œil » l'appartement de David Hicks à Londres et sa opriété de Britwell, dans l'Oxfordshire. (voir nos 126 et 94). Voici la maison qu'il vient aménager en Provence pour y passer les vacances avec sa femme et ses enfants. David icks connaît bien la région où il a séjourné souvent. (Il fait faire à Gogolin la plupart s tapis des installations qu'il réalise.) Le soleil du Midi, le caractère de la maison, de nstruction très ancienne, ont amené le décorateur à adapter le style et les principes qui nt les siens à ce cadre nouveau: il aime les lumières tamisées, les rideaux et les voilages i atténuent le jour: ici, ce sont des volets de bois, toujours fermés, qui filtrent le soleil; avid Hicks a aussi une prédilection pour les couleurs vives, les rouges, les orangés, les ses, soulignés par un certain nombre d'éléments blancs: dans sa maison de Roquebrune, est le blanc qui domine, dans une harmonie très claire nuancée de tons ivoire et crème, ec seulement quelques touches de couleur. Dans ce décor méridional les objets raportés par le maître de maison de ses voyages à travers le monde, les œuvres de jeunes tistes anglais qu'il collectionne, mettent une note d'exotisme et un cachet très personnel.



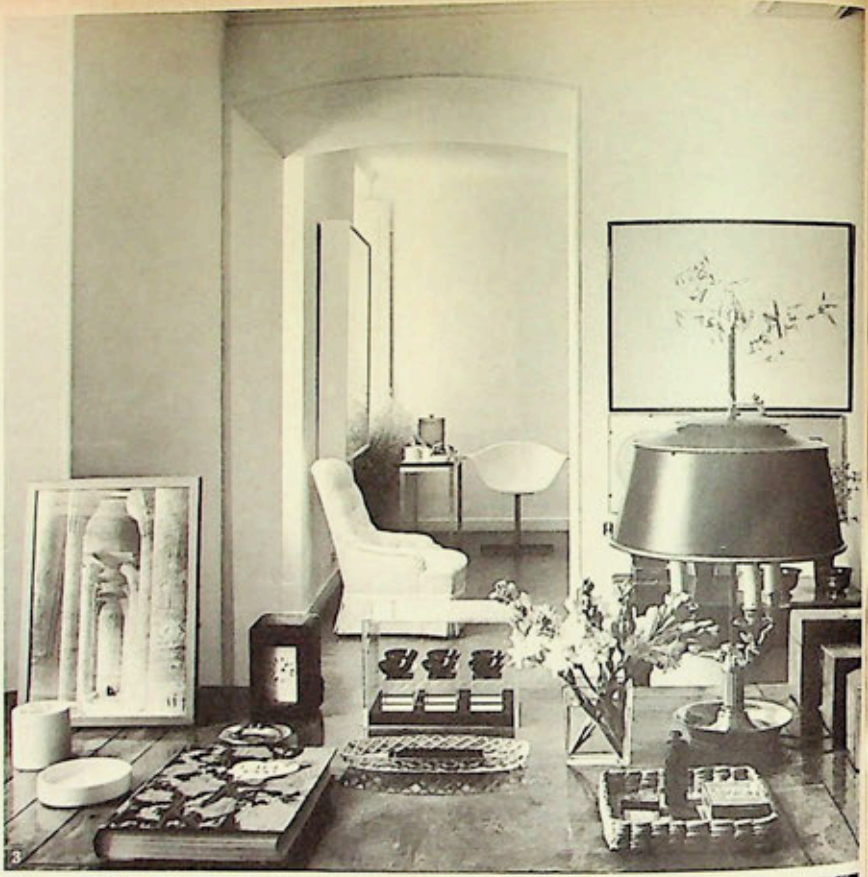
3

1 *Le hall d'entrée. La cheminée est en poterie d'Apt d'époque Louis XVI. Au-dessus, un buste en bois de même époque représentant Louis XIV. Des rideaux de coton blanc séparent l'entrée et le couloir. Paravents chinois du XVIII^e siècle peints sur cuir. Canapé de cuir. Tapis de Samarcande. L'urne est un pot à sucre d'épicerie du XVIII^e siècle. Sur la table recouverte de tapisserie, une touffe de lavande dans un vase de Perspex rouge.*

2 *David Hicks a laissé sur la façade l'enduit de plâtre au ton passé qu'elle avait à l'origine, mais il a peint les volets en blanc et la porte couleur aubergine. La maison a été reconstruite en 1780 sur des fondations médiévales puis restaurée à nouveau sous le Directoire.*

3 *Les fenêtres de l'ancien grenier, au-dessus du deuxième étage, donnent sur les vieux toits, le clocher de l'église et la montagne de Roquebrune. Il est meublé seulement de lits de repos et abrite aussi une collection de paniers rapportés de Manille, du Japon et de Hong-Kong.*

1 *Le plafond de la salle à manger était orné d'un motif central en plâtre, de la fin du XIX^e siècle. David Hicks a réalisé, avec le plombier du village, un lustre fait de tubes de cuivre montés sur un élément central, venant du château de Leeds. Sur le dressoir gallois, une collection de bouteilles de verre bleu et de grands pots de lavande.*
2 *Le maître de maison a dessiné la sculpture en relief placée entre les deux fenêtres, ainsi que la table d'aluminium et de verre. A droite, une chaise en fibre de verre. Tapis de Cogolin blanc. Chaise capitonnée garnie de tweed blanc. Sous la fenêtre de droite, un panier contenant des épis de folle avoine.*
3 *La chambre d'amis a conservé son carrelage original de dalles noires et blanches. Sur la table anglaise d'acajou, des modèles géométriques du XVIII^e siècle. Armoire provençale peinte en blanc.*
4 *La baignoire de Lady Pamela est placée entre le dressing-room, et la salle de bains, dans une alcôve tendue de rideaux blancs. Chaise anglaise du XVIII^e siècle « dans le goût français ». Lit de repos, coiffeuse, chaises et tabourets drapés de blanc. Le sol carrelé est peint en blanc. Tapis persan en coton noir et blanc du début du XIX^e siècle.*
5 *Un autre aspect du salon. Sur la cheminée du XIX^e siècle, en marbre safran, une collection d'objets blancs : des émaux de Norvège, un relief abstrait de Michaël Fussell, des objets d'ivoire. A droite, des roseaux vaporisés de blanc dans une simple soupière d'acier inoxydable. Le panier, près de la cheminée, contient des sarments de vigne. A droite et à gauche, deux lampadaires de cuivre. Les céramiques blanches ont été dessinées par David Hicks, l'été dernier, à Roquebrune.*
6 *Un Bouddha chinois en bois du XV^e siècle, trouvé à Kyoto, est posé sur une table de verre et de bois laqué blanc. A droite et à gauche, deux chaises de Kjaerholm à piétement chromé, tendues de toile blanche. Des colliers tahitiens en coquillages offerts à Lord Mountbatten sont accrochés au mur à côté d'une peinture de Peter Sedgeby et composent avec une collection de poteries blanches d'époque Ming et des herbes séchées de Provence une harmonie de tonalités crème et blanc.*



Dans la chambre à coucher principale, autour du
' recouvert de blanc, quatre fauteuils Directoire
ux accoudoirs en col de cygne.
apis blanc et carrelage ancien sur le sol.
ur la cheminée Directoire, un brûle-parfum
même époque, en bronze doré.
ntre les fenêtres, une torchère anglaise portant une
upe de marbre qui provient de Londonderry House.
Vue latérale du salon. Au premier plan, sur un
pis brun et blanc d'Addis-Abéba, une colonne et
ne coupe blanche.
Vue de la bibliothèque vers le salon. Sur la table
écrire, des céramiques blanches de David Hicks,
rès d'un bouquet de tubéreuses, six vases de jade
ux une monture de Perspex. A gauche, une
ndule de voyage 1960. Au fond, un dessin
Jack Smith.

4 *Parmi les objets disposés sur la cheminée en marbre gris moucheté de la bibliothèque, une poterie italienne aux tons bruns et crème, des vases d'ambre chinois, une miniature moghul et des boîtes de bois. Au-dessus, une toile de Peter Sedgeby aux tons rouges. Les coussins capitonnés sont recouverts d'un tissu orange assorti à la couleur du tapis. A gauche, sur une table anglaise XVII^e, une collection d'étains du XVII^e siècle. Chandelier de porcelaine blanche.*
5 *La bibliothèque vue à travers la porte vitrée d'époque Restauration qui la sépare de l'escalier. Les volets peints en blanc sont toujours soigneusement fermés, car David Hicks aime les lumières douces et atténuées. Tapis d'Afrique du Nord aux tons pourpre, orange et « puce ». Murs blancs et chandeliers de porcelaine blanche. Table à écrire anglaise du début du XIX^e siècle.*

L'OEIL AUX AGUETS

1

2

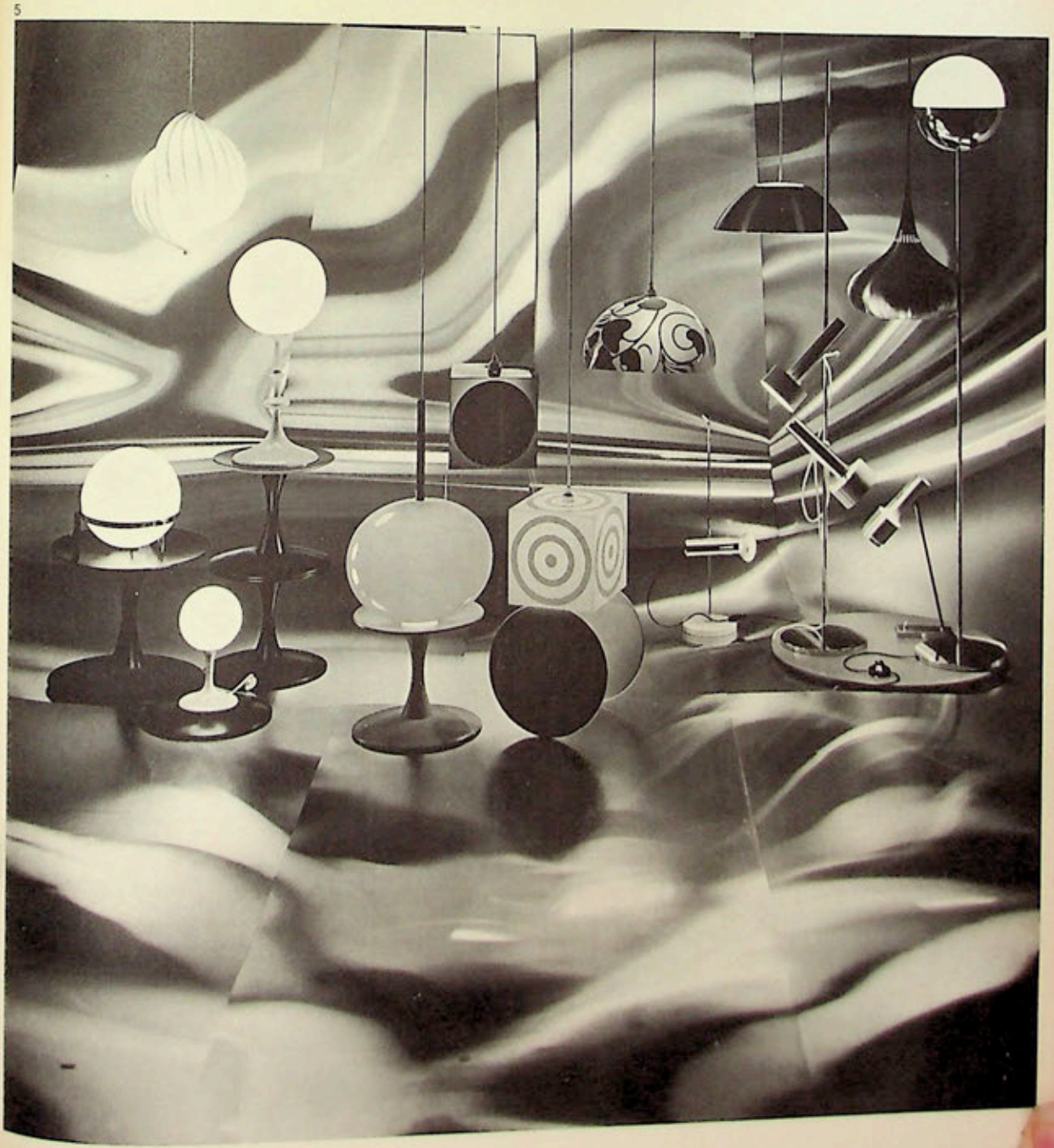
3

4

1 Fauteuil en contre-plaqué courbé, laqué blanc ou couleur. Kartell. Bûcheron de France.
2 Fauteuil de Pierre Paulin. Carcasse en bois moulé à haute fréquence garnie de mousse de latex recouverte de tissu, sur piètement surbaissé en fonte laqué blanc. Artifort.

3-4 Fauteuil "Super comfort 1000", en contre-plaqué courbé avec coussins amovibles. Il existe une version avec repose-tête et repose-pied. Comfort. Bûcheron de France.
5 Globes opalins, décors Moderne Style ou Op'art, métal chromé ou laqué: un ensemble de luminaires édités par Roche et Robois.

5

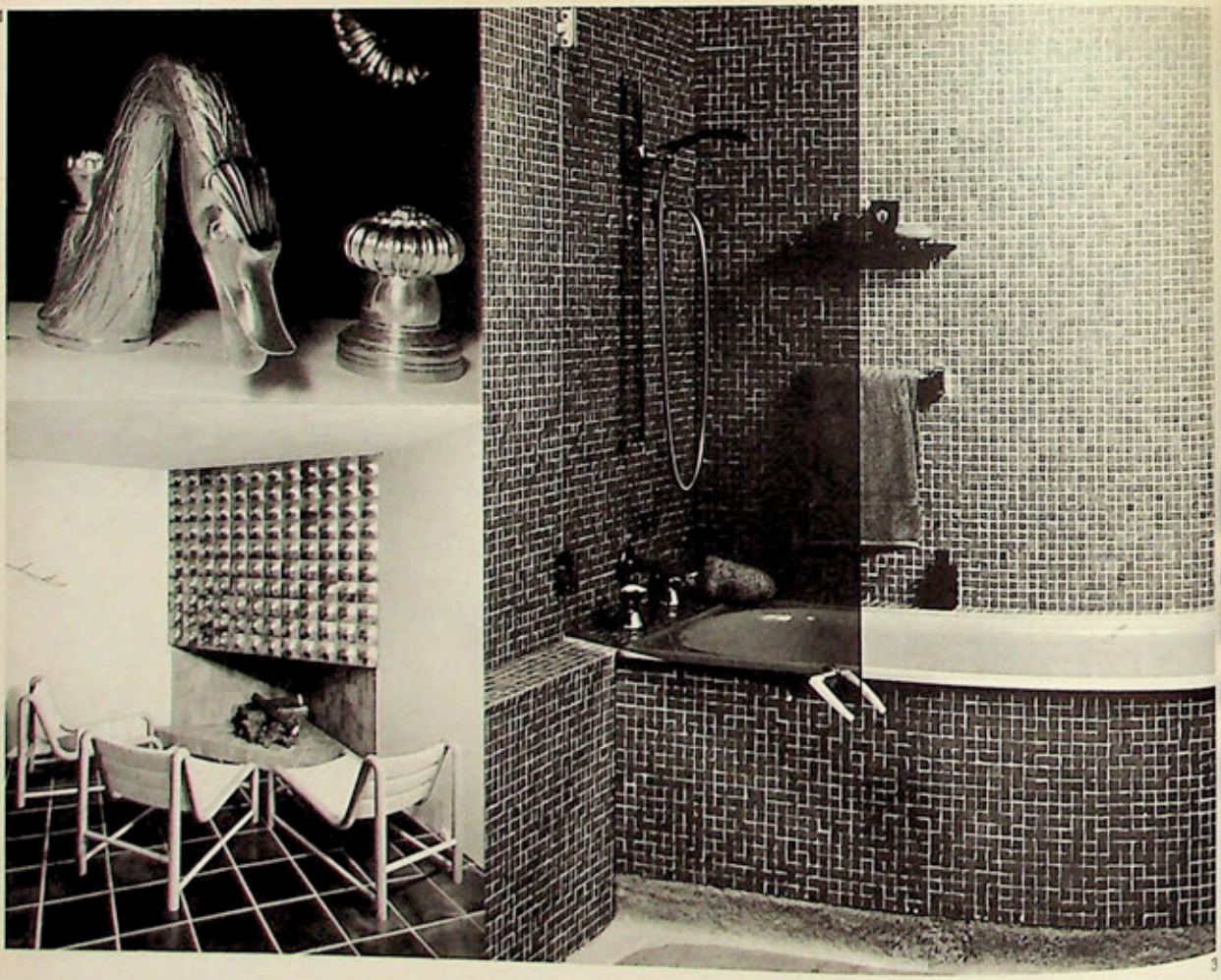


1 Robinet col de cygne en bronze exécuté d'après un modèle ancien. Garnier.

2 Chauffeuses en pin des Landes, à piètement rond, verni mat. Siège et dossier paillés. Création de P. Gautier Delaye pour Week-End.

3 Pare-douche fait d'un panneau de verre teinté, fixé par des charnières qui permettent de le replier contre le mur. Boussois.

4 " Chenonceaux ", l'un des derniers services en cristal taillé créés par Lalique.



5 Pour une terrasse, une serre, un jardin d'hiver, ou une salle à manger à la campagne, un mobilier en bois laqué blanc. L'ensemble comprend également un banc et un dressoir. Galerie. Maison et Jardin.
6 Service d'été, petit déjeuner ou pique-nique, en mélamine finlandaise (blanc ou orange). Formes Finlandaises.
7 Cette nappe en dentelle Dognin Tergal sèche vite et ne se repasse pas. A la Ville du Puy.
8 Assiettes du service " Venise " en porcelaine blanche, créé par Raynaud. (Distribué par Marin).

4

7

5
6

8

au pré carré
ROGER PETIT
10 rue Vaugelas
74 ANNECY
Téléphone 45 01 07
Ouvert le dimanche
MATEGOT
TOURLIERE
TAPISSERIES
14 OCTOBRE
20 NOVEMBRE

100 DÉCORS
précomposés prêts à poser
en mosaïque d'émail massif de BRIARE

« Ronde ». Sol et murs en Emaux hexagones de Briare ref. 5905. Appareils sanitaires Jacob Delafon. Robinetterie Aqualux. Norbert Seroussi décorateur.

Wallace et Draeger - photo Rubinger.

BRIARE

Cherchez-vous un peu de chaleur, de gaîté, de personnalité dans votre salle de bains, cuisine, entrée, séjour ou même terrasse?

Consultez BRIARE, ses suggestions de décoration sont conçues pour vous. Vous y trouverez toute une gamme de décors précomposés et prêts à poser, en mosaïque d'émail massif, proposés dans plusieurs harmonies de couleurs raffinées.

Nous tenons à votre disposition notre documentation gratuite accompagnée de quelques reproductions. Mais si vous préférez consulter chez vous, tout à loisir, notre luxueux ouvrage «MOSAÏQUE D'AUJOURD'HUI» avec ses 100 reproductions en couleurs de salles de bains, cuisines etc... nous pouvons vous le faire parvenir contre la somme de 15 F. + 2,30 F. pour frais d'envoi en France soit: 17,30 F. à: MANUFACTURE DE BRIARE - BP. N° 4 - BRIARE (45) par chèque bancaire ou postal (joindre les trois volets).

MANUFACTURE DE BRIARE - Service OE 18 - 8, Place d'Iéna, Paris 16e - Tél. 553-34-00

TISSUS NOUVEAUX

Page ci-contre
1 Taffetas à rayures multicolores « Antoinette » (soie 100%). Veraseta
2 Tissu Empire soie et Bemberg. Quenin
3 « Jardin d'hiver ». Créé en 1878 sur un dessin original de Mr Eugène Prelle, ce « fleuret façonné » a été remis sur métier récemment. Prelle et Cie
4 Tapisserie Yorgal Rhodiaceta. Couturier, Fructus, Descher.
5 Brocatelle bleu, or et bleu, exécutée pour la Salle des Fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris en 1959. Tassinari et Chatel
6 « Mexicaine Louis XV ». Soie (12%) et Bemberg (88%). Existe en 5 coloris différents. Prelle
7 Satin « Manon » (Chaîne Bemberg cupro 35%. Trame fibrane 65%) Debiesse
8 Damas Régence tissé à l'ancienne dans le coloris du document d'époque. (Soie 100%). Veraseta
9 Brocatelle florentine (Fibrane). Quenin
10 (Au centre) Taffetas à grosses fleurs sur fond blanc. Staron
Ci-contre
11 Soie tissée de fils d'or. Chatillon, Mouly, Roussel
12 Soie et chenille de laine. Bucol
13 Soie travaillée en relief. Abraham
14 Tissu de laine à losanges bleus, roses, et rouges. Staron
15 Façonné métal et soie. Bianchini

Le LIN en ameublement

Fibre hygroscopique, le LIN est naturellement antistatique. Il n'attire donc pas la poussière. Peu salissant, il se nettoie facilement.

Fibre naturelle, le LIN se joue des brûlures de cigarettes.

Les deux qualités essentielles du LIN en ameublement sont: a stabilité dimensionnelle et l'affinité tinctoriale (absorption et rendu des couleurs).

La stabilité dimensionnelle assure aux tissus d'ameublement en LIN une tenue exceptionnelle: le LIN étant inextensible, il ne se déforme pas. Il est en outre d'une solidité à toute épreuve. L'affinité tinctoriale explique les coloris rares et profonds qui caractérisent les tissus d'ameublement en LIN, ainsi que leur resistance aux attaques de la lumière.

1. Tissu Lin et coton « CACHE-LUNE » de DESCHEEMAEKER - créé par Josette FAIVRE à l'occasion de l'Exposition de la Société des ARTISTES DÉCORATEURS - Grand Palais - Octobre 1967.
2. Toile de Lin flammé « BRINON » de MANUEL CANOVAS.
3. Dessin « ORANGER » sur toile BEAUVAIS de Robert FOUR.
4. Velours de lin « AMALFI JAFFA » de DELAROIÈRE, LECLERCQ & DUBLY.
5. Gros lin « VIEUX LOGIS » de Victor COATES.
6. Fleuret « CHEVRON » Or de PRELLE.
7. Velours de lin gaufré « ILE ST-LOUIS » dessin Beaufourt de CHOTARD.

Bobois & Roche aiment le blanc

92-98 BD DE SEBASTOPOL tel 887 10 55 PARIS

BOBOIS ROCHE

14 à 18 RUE DE LYON PARIS tel 343 84 55

PARIS	207 BD ST-GERMAIN tel 548 07 61	
AMIENS	18 RUE DES VERGEAUX tel 91 60 06	
AVIGNON	25 RUE DES MARCHANDS tel 81 92 17	
BORDEAUX	55 COURS D'ALBRET tel 52 57 37	
CLERMONT-FERRAND	8 RUE BLATIN tel 93 31 72	
GRENOBLE	6 RUE PHILIS-DE-LA-CHARCE tel 87 19 17	
LE HAVRE	76 RUE DE PARIS tel 47 90 72	
LILLE	75 RUE ESQUERMOISE tel 54 81 03	
LYON	9 COURS DE LA LIBERTÉ tel 60 16 29	
MARSEILLE	5 PLACE DE LA CORDERIE tel 33 83 93	
MONTPELLIER	17 BD DU JEU DE PAUME tel 72 98 54	
NANCY	101 RUE SAINT-DIZIER tel 52 24 41	
NICE	6 RUE GUBERNATIS tel 85 67 82	
NIORT	PLACE DES HALLES tel 24 05 79	
PERPIGNAN	27 RUE VAUBAN tel 34 70 85	
REIMS	7 RUE DE L'ETAPE tel 47 55 58	
RENNES	4 RUE BEAUMANOIR tel 40 65 55	
ST-ÉTIENNE	29 RUE GAMBETTA tel 32 54 66	
STRASBOURG	19 RUE DES HALLEBARDES tel 32 37 17	
THIONVILLE	24-26 RUE DE LUXEMBOURG tel 59 05 44	
TOULON	70 BD DE STRASBOURG tel 92 81 11	
TOULOUSE	3 PLACE ROUAIX tel 52 04 89	
TOURS	20 RUE NATIONALE tel 53 05 78	
VALENCE	26 AV VICTOR-HUGO tel 43 67 56	

B&R

BON à découper pour recevoir gratuitement le catalogue en couleurs Voir et Connaître le Mobilier Contemporain (à expédier à l'une des adresses ci-dessus. Pour la province à votre magasin régional).

NOM _____ ADRESSE _____

Bemberg*

ameublement

BEMBERG s.p.a. MILANO

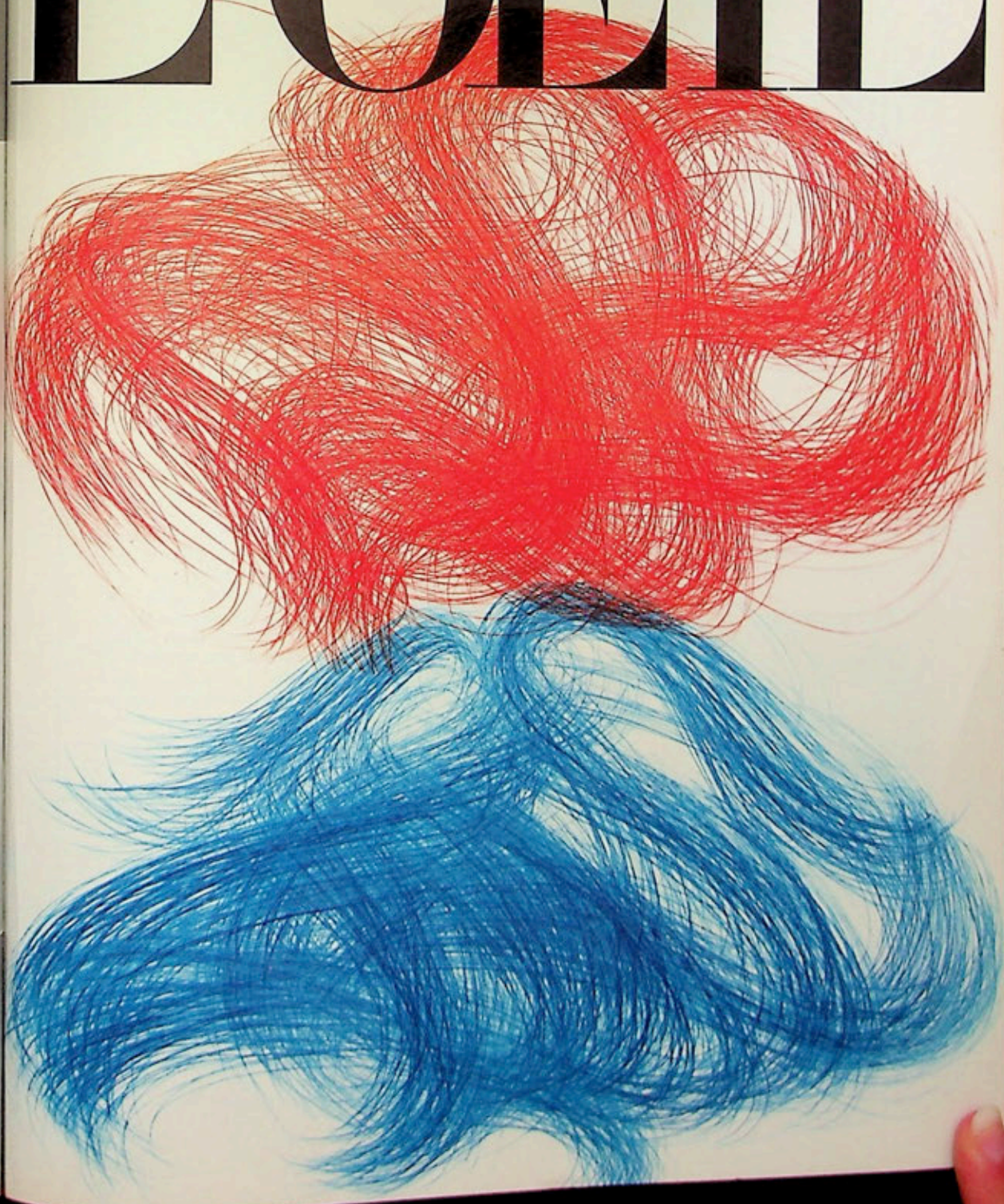
*marque enregistrée propriété Bemberg s.p.a.

Artifort

Les nouveaux modèles de la collection ARTIFORT sont en vente chez :

MEUBLES ET FONCTION	135, boulevard Raspail - PARIS 6e - Tél. 548 55 81
GALERIE MAI	12, rue Bonaparte - PARIS 6e - Tél. 326 49 47
GALERIE DE LA TOUR	6, rue Juvénal des Ursins - 10-TROYES - Tél. 43 10 64
L. D. A. PRODUCTION	31, rue Bonneterie - 84-AVIGNON - Tél. 81 41 54

L'OEIL



Etes-vous de ceux qui n'ont pas encore fait de croisière à bord de "France" ?

Et pourtant...

Ce n'est pas long :

3 jours : le week-end de Pâques en mer, de Cannes au Havre (13 au 16 avril 1968).
6 jours : la douceur des Canaries. Le Havre, Santa Cruz de Ténérife, Cannes (23 au 29 mars 1968).
13 jours : la Méditerranée en fleurs. Cannes, Haïfa, Crète, Le Pirée, Dubrovnik, Syracuse, Cannes. (30 mars au 12 avril 1968).

Ce n'est pas cher :

à partir de :
350 F pour les 3 jours
700 F pour les 6 jours
2.100 F pour les 13 jours (classe unique)

...et c'est "FRANCE" !

Vous trouverez à bord, si vous êtes :

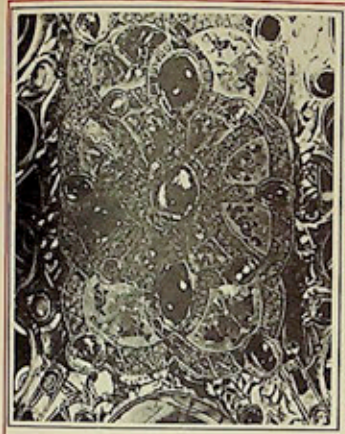
- **gourmet** : le meilleur restaurant de l'Atlantique - **exigeant** : le service légendaire de la Transat - **mélomane** : 3 orchestres - 1 discothèque - des salons de musique - **sportif** : piscines - salles de sport avec moniteurs, golf - bowling - tir au pigeon - **amateur de spectacles** : une salle d' "exclusivité" de 664 places - **bridgeur** : tournois et leçons avec champion - **curieux** : un nouveau monde à chaque escale - **surmené** : le bleu de la mer - l'air du large à pleins poumons - sauna - thalassothérapie - **noctambule** : soirée de gala et cabaret de l'Atlantique - **parents "harcelés"** : salles de jeux pour enfants, sous la surveillance de puéricultrices - club des jeunes - **flâneur** : des kilomètres de ponts au soleil - **amoureux** : des kilomètres de ponts sous la lune.

Il n'y a qu'une chose que vous ne rencontrerez jamais à bord de "FRANCE" : l'ennui.

Alors, retenez bien ces dates : 23 Mars - 30 Mars - 13 Avril 1968

TRANSAT

Compagnie Générale Transatlantique
et votre Agent de Voyages



vient de paraître

COLLECTION
LES TRÉSORS DU MONDE

LES TRESORS DE L'ESPAGNE

D'ALTARIMA
AUX ROIS CATHOLIQUES
introduction de
F.J. Sanchez Canton
texte de
José Manuel Pita - Andrade

un volume relié pleine toile sous liseuse en couleurs, format 26,5 x 33, 120 illustrations dont 85 en couleurs et 4 dessins au trait dans le texte - prix : 150 F.

déjà paru :
TRESORS DE L'ESPAGNE
DE CHARLES QUINT A GOYA

SKIRA

à paraître en novembre

une nouvelle collection
COLLECTION QUI ETAIT...?

QUI ETAIT RAPHAËL...?

texte de Nello Ponente

un volume relieur rigide sous protège-livre en rhodialine, 140 pages, 50 illustrations dont 30 en couleurs, format 21 x 23 : 50 F.

En préparation :
VAN GOGH - LE CORBUSIER

vient de paraître
COLLECTION
LE GOUT DE NOTRE TEMPS

INGRES

étude biographique et critique
par Gaëtan Picon

un volume relié pleine toile sous liseuse en couleurs, format 16 x 18, 50 reproductions en couleurs : 50 F.

exclusivité
WEBER

vient de paraître
COLLECTION
LA NUIT DES TEMPS

NAVARRE ROMANE

texte de
Dom Luis Maria Lojendio

26e volume de la collection relié pleine toile sous liseuse en couleur et emboîtage, photographies inédites de Zodiaque. 200 pages, 128 planches en héliogravure en noir, 10 hors textes en couleurs, format 17,5 x 22 - prix : 37,50 F.

vient de paraître
COLLECTION
LES POINTS CARDINAUX

LES JOURS DE L'APOCALYPSE

poèmes et prose inédits
par Armel Guerne

16e volume de la collection, relié pleine toile sous liseuse en couleurs et emboîtage, photographies inédites de Zodiaque. 340 pages, 80 planches en héliogravure en noir, 16 hors textes en couleurs format 22 x 26 - prix : 50 F.

Zodiaque

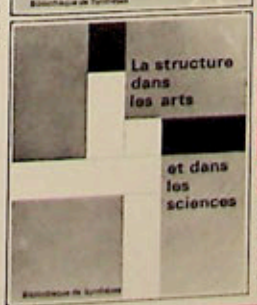
BIBLIOTHÈQUE
DE SYNTHÈSES

6 volumes réalisés
sous la direction de
Gyorgy Kepes.

recherches sur les réalisations scientifiques, sociologiques et artistiques contemporaines et leur intégration dans le monde moderne.
sous la direction de Gyorgy Kepes, professeur de visual design au Massachusetts Institute of Technology, quelques hommes de science, savants, artistes et pédagogues éminents ont participé à la réalisation de cette collection, dédiée à la recherche des valeurs communes aux réalisations scientifiques, techniques et artistiques de notre temps.

à paraître au printemps 1968
NATURE ET ART
DU MOUVEMENT
MODULE, PROPORTION, SYMETRIE, RYTHME

à paraître en automne 1968
L'OBJET
CREE PAR L'HOMME
SIGNE, IMAGE, SYMBOLE



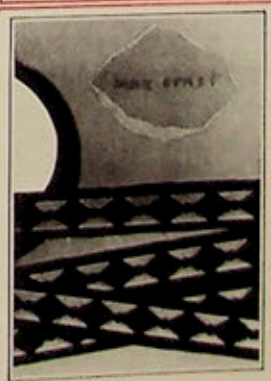
vient de paraître

EDUCATION DE LA VISION

vient de paraître

LA STRUCTURE DANS LES ARTS ET DANS LES SCIENCES

chaque volume, 23,5 x 28 cm contient 200 à 240 pages, offrant une quinzaine d'études spécialement écrites par des auteurs éminents appartenant au monde scientifique ou artistique, et accompagnées d'environ 200 illustrations. Couverture pleine toile sous liseuse - prix 70 F.



vient de paraître
LES GRANDES
MONOGRAPHIES

MAX ERNST

texte de John Russel

202 reproductions dont 49 en couleurs, un volume relié pleine toile au format 22 x 30 cm, sous jaquette illustrée - prix : 135 F.

EDITIONS DE LA CONNAISSANCE

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — NOVEMBRE 1967 — NUMÉRO 155

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Raleigh Engraving Company: Page 2
State Department Archives and History,
Raleigh: page 3 - Albert Burden: page 3
North Carolina Museum of Art: pages 4 à 6, 8
Marc Lavrillier: pages 12, 25, 27, 29, 30, 31, 33, 42 et 54 et 57 à 63 - Rigal: page 10
Lott et C^ie^: page 12 - Giraudon: page 13
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mayence:
page 13 - Pierpont Morgan Library: page 13
Bulloz: page 14 - K. C. Soutter: page 13
Alinari-Giraudon: page 15
Peter Mœschlin: pages 20, 23 et 25
Museum für Völkerkunde, Francfort: page 21
Rijksmuseum, Amsterdam: page 22
American Museum of Natural History, New York: page 26 - W. Tannaz: page 23
Bijtebier: page 24 - Charles Uht: page 24

Photographies en couleurs
North Carolina Museum, Raleigh: pages 7 et 8
Pinacothèque de Munich: pages 16-17
Marc Lavrillier: pages 18, 55 et 56

Notre couverture
Jean Messagier: «Printemps à Mille cœurs» et «Les Yeux au Ciel». Deux pointes sèches pour la «Suite Prisunic de gravures originales contemporaines»

Notre prochain numéro
Un numéro de Noël varié, vivant et somptueux

Abonnements
France: *Fr. 80.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr. 94.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 68.—; SEDO S. A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 930.—; Mme Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 75.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 6.15.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 13 000.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 20.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 23.—)*
Canada: *$ 22.— (recommandé: $ 25.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 80.—; SEDO S. A. 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 6.50 — Belgique, 100 francs — Italie, 1 000 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Le Musée de la Caroline du Nord à Raleigh, par Ben F. Williams

10 Claude Deruet, par François-Georges Parlet

18 Les Mandingues ou L'air des filtres, par Vincent Bonnaure

26 Henry Moore parle de Rodin. Propos recueillis au magnétophone par Rosamond Bernier

34 La « Suite Prisunic », par Jacques Putman

L'Œil du décorateur

42 6 + 6, un mini-appartement quai Voltaire

48 Les nouveaux aménagements de l'Hôtel Excelsior au Lido

56 L'Œil sort ailleurs sur la SAGA et le SICOB

A RALEIGH

CAROLINE DU NORD

UN DES RARES MUSÉES AMÉRICAINS QUI NE SOIENT PAS DUS A L'INITIATIVE PRIVÉE

par Ben F. Williams

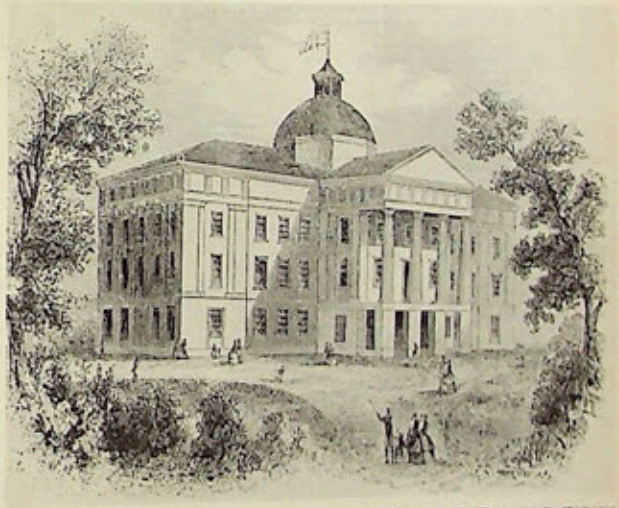
Les premières œuvres exécutées, à notre connaissance, en Amérique, par un artiste européen, furent produites en 1585, sur la côte de l'actuelle Caroline du Nord. Leur auteur était John White, un des chefs de l'infortunée « colonie perdue », que Sir Walter Raleigh avait tenté de fonder dans le Nouveau-Monde. Ses dessins représentaient les Indiens de la Caroline du Nord où, à cette époque, vivaient trente tribus différentes. Les délicates aquarelles de White furent les premières à faire connaître en Europe la flore et la faune merveilleuses du nouveau continent.

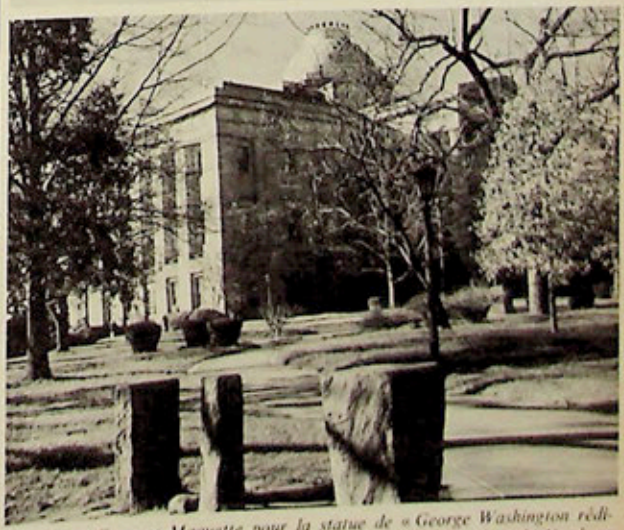
White rentra en Angleterre, en emportant quelques-unes de ses œuvres. Lorsqu'il revint trois ans plus tard en Caroline du Nord, tous ses compagnons avaient mystérieusement disparu. On ne sait presque rien sur la fin de sa vie, qui se déroula en Angleterre. Les remarquables documents qu'il a laissés et qui se trouvent aujourd'hui au British Museum sont tout ce qui reste aujourd'hui de la « colonie perdue » (voir page 4). En 1965, après près de quatre siècles, le Musée de la Caroline du Nord fit revenir dans son pays d'origine le seul ensemble encore existant de 75 aquarelles de John White.

Une tradition artistique prit ainsi naissance de bonne heure en Caroline. Au XVII[e] siècle les colons commencèrent à s'y fixer. Ils étaient d'origines diverses: Anglais, Ecossais, Gallois, Irlandais, Allemands, Suisses, et huguenots français. Ces pionniers ne pensèrent d'abord qu'à subsister et à se tailler une place dans ce pays sauvage, que la géographie divise en trois régions naturelles: la plaine côtière, les basses terres au pied des monts et, dans l'ouest de l'Etat, de rudes chaînes montagneuses et des vallées orientées du nord-est au sud-ouest.

Le pays offrait en abondance la nourriture et les autres ressources nécessaires à la vie, et les colons devaient se suffire à eux-mêmes. Ils n'avaient pas apporté grand-chose avec eux et, une fois installés, ils ne cherchaient guère à se procurer des meubles ou des objets d'art. Le commerce et les communications empruntaient des axes nord-est sud-ouest, au lieu d'aller de l'est vers l'ouest, car la pénétration à l'intérieur des terres à partir de la côte était assez difficile. En conséquence, à ses débuts, le jeune Etat avait d'autres préoccupations que l'acquisition d'œuvres d'art.

Une tradition artistique devait cependant survivre grâce aux techniques artisanales par lesquelles les premiers colons tentaient de faire entrer un peu plus de confort et de beauté dans leur existence. Le travail de l'argile et du bois, la vannerie, le tissage, se sont poursuivis inchangés jusqu'à nos jours. Mais pendant tout le XVIII[e] siècle, la Caroline du Nord ne produisit aucune œuvre d'art véritable, à l'exception de quelques maisons et édifices d'une architecture agréable. Mais au XIX[e] siècle un intérêt très vif pour l'art commença à s'éveiller. En 1816 l'assemblée législative de la Caroline du Nord créa un précédent en commandant la sculpture la plus importante du siècle à parvenir jusqu'en Amérique. Sur le conseil de Thomas Jefferson, troisième président des Etats-Unis et grand mécène, l'Assemblée législative demanda à Antonio Canova une statue de marbre de George Washington, destinée à être placée dans la rotonde du palais du gouvernement à Raleigh, capitale de la Caroline du Nord (voir page 2). L'édifice fut remanié pour accueillir la statue qui, débarquée au port de Wilmington, en 1822, gagna Raleigh en un voyage difficile par bateau puis sur un char à bœufs. Malheureusement, le palais brûla en 1831 et la statue fut



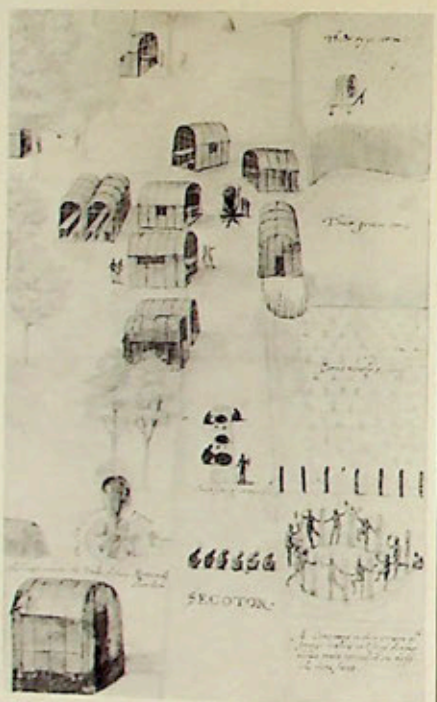


1 Antonio Canova: Maquette pour la statue de « George Washington rédigeant son message d'adieu », commandée par l'Etat de Caroline du Nord, en 1816, à l'instigation de Thomas Jefferson. *2 Le Palais du Gouvernement, à Raleigh, avant l'incendie de 1831, d'après une gravure ancienne. La statue de Washington était placée sous la coupole.* *3 Le Palais du Gouvernement dans son état actuel. Ce bâtiment néo-classique a été construit en 1833, par les architectes Towne et Davis. C'est là que fut voté le crédit d'un million de dollars qui fut à l'origine du musée.*

1 *John White: « Vue de la ville de Secoton ». Vers 1585. Londres, British Museum. Cet artiste anglais fut le premier Européen à représenter des scènes de la vie du Nouveau Monde. Ses aquarelles montrent les Indiens de la Caroline du Nord, les plantes et les animaux de la région.*

2 *Jean Michelin: « Le Marchand de volailles ». Signé et daté 165(?). Toile. 95,4 × 130,8 cm.*

3 *Joachim Patinir: « La Fuite en Egypte ». Bois. 64,8 × 63,5 cm.*



1

2

gravement endommagée. La construction d'un nouveau Capitole fut entreprise en 1833 par deux architectes américains, Towne et Davis (voir page 3). La statue de Washington devait y retrouver sa place, après les réparations nécessaires. Mais si l'édifice fut achevé, la sculpture resta en morceaux. L'artiste chargé de la restaurer disparut avec l'argent qu'il avait reçu, et quelques-uns des fragments les plus importants, notamment la tête. On ne devait jamais le revoir.

En 1910, le gouvernement italien offrit un moulage en plâtre de l'œuvre à l'Etat de Caroline du Nord, qui s'efforça d'en acquérir une réplique en marbre, aux environs de 1920. Puis une campagne, commencée en 1964, aboutit à faire voter une loi autorisant un comité à s'occuper de replacer la statue dans la rotonde du Capitole qui avait été conçue pour elle. On est donc en train d'exécuter une copie du modèle original de Canova, qui se trouve toujours dans son atelier de Possagno, en Italie. Cette loi fut adoptée le 4 juillet 1967, soit 152 ans, jour pour jour, après le discours prononcé à l'occasion de la Fête nationale, où Jefferson avait lancé l'idée de l'acquisition d'une effigie de Washington.

La création d'un musée des Beaux-Arts a pris heureusement moins longtemps que la restauration de cette statue. Le projet commença à prendre corps en 1924, lorsque fut formée une société qui se proposait expressément de rassembler une collection d'œuvres d'art et d'éveiller l'intérêt du public pour la constitution d'un musée de la Caroline du Nord.

Cette société commença par organiser des expositions annuelles, par faire venir des conférenciers de renom et, de façon générale, par encourager toutes les activités artistiques. Elle reçut en 1927 un legs important de Robert F. Phifer, qui lui permit d'élargir ses entreprises. A partir de 1929, elle fut prise en charge par l'Etat, dans le domaine financier, et elle ouvrit une petite galerie d'exposition. Dix ans après, la galerie s'établit dans des locaux plus spacieux, et en 1951 elle s'installa dans un édifice appartenant à l'Etat. L'organisation était confiée à quelques personnes, aidées par des volontaires. En 1946 on créa un concours annuel destiné aux artistes de la Caroline du Nord. Trois ans plus tôt, en 1943, un comité exécutif avait été fondé, qui avait pour mission de trouver un bâtiment où serait abrité le musée, mais ce but fut atteint par une suite d'événements inattendus.

En 1947, la Caroline du Nord mérita à nouveau une place dans l'histoire des arts. Les membres de la Société des Beaux-Arts et leurs amis réussirent après de longs efforts à faire adopter par l'Assemblée législative une loi qui consacrait un crédit d'un million de dollars à

1 *Jacob Ochtervelt: « Scène d'intérieur ». Toile. 47 × 47 cm.* **2** *Pedro de Camprobin: « Nature morte avec des fruits, un verre et une jarre ». Toile. 39,4 × 62,3 cm.* **3** *Stefan Lochner: « Saint Jérôme dans son studio ». Vers 1440. Détrempe sur bois. 39,4 × 30,4 cm.*

l'acquisition d'œuvres d'art destinées au Musée de Raleigh. Ce crédit fut voté après des discussions passionnées, et soumis, par un amendement, à deux clauses: il serait attribué sur les surplus disponibles à la fin de l'année fiscale, et cela à condition qu'un don s'élevant à cette même somme d'un million de dollars soit fait au musée. Ces deux conditions furent remplies. Le don fut promis par la Fondation Samuel H. Kress, qui réunissait des œuvres d'art, en particulier des peintures des primitifs italiens, et offrait ces collections à divers musées américains, notamment à la National Gallery de Washington. Il devait être remis au musée à une date ultérieure, et consister non en argent mais en un ensemble d'œuvres d'art dont la nature n'était pas précisée.

Le fait remarquable est que la Caroline du Nord fut ainsi le premier Etat à consacrer autant d'argent à l'acquisition d'une collection, avant même que le bâtiment destiné à l'abriter ne fût construit.

Lorsque le crédit d'un million de dollars fut débloqué, on créa une Commission des Beaux-Arts qui avait pour tâche d'en organiser l'emploi. Elle commença ses travaux peu après la seconde guerre mondiale, à une époque où les cours étaient relativement bas. Au lieu de rechercher quelques grands chefs-d'œuvre, elle décida de réunir plutôt des échantillons de l'art de pays et d'époques variés, afin de joindre la valeur éducative au plaisir esthétique. Ces œuvres devaient provenir soit d'Europe, soit d'Amérique. Vers la fin des années 1940 et au début de la décennie suivante, on procéda à l'acquisition de deux cents peintures environ, grâce aux fonds accordés par l'Etat, auxquels s'ajoutèrent, en 1955, 300 000 dollars du legs Phifer. Parmi les grands maîtres représentés se trouvaient Lochner, Memling, Rembrandt, Hals, Ruisdael, Rubens et Van Dyck. Il y avait également des toiles de Copley, Stuart, Homer, Murillo, Zurbaran, Rigaud, Nattier, Boucher, David, Andrea del Sarto, Canaletto, Reynolds et Gainsborough. La plupart de ces œuvres appartenaient à une période allant du milieu du XVI^{e} siècle au milieu du XIX^{e}. Ces premières acquisitions se reconnaissent encore aujourd'hui à ce qu'elles portent de petites répliques en or du sceau de l'Etat.

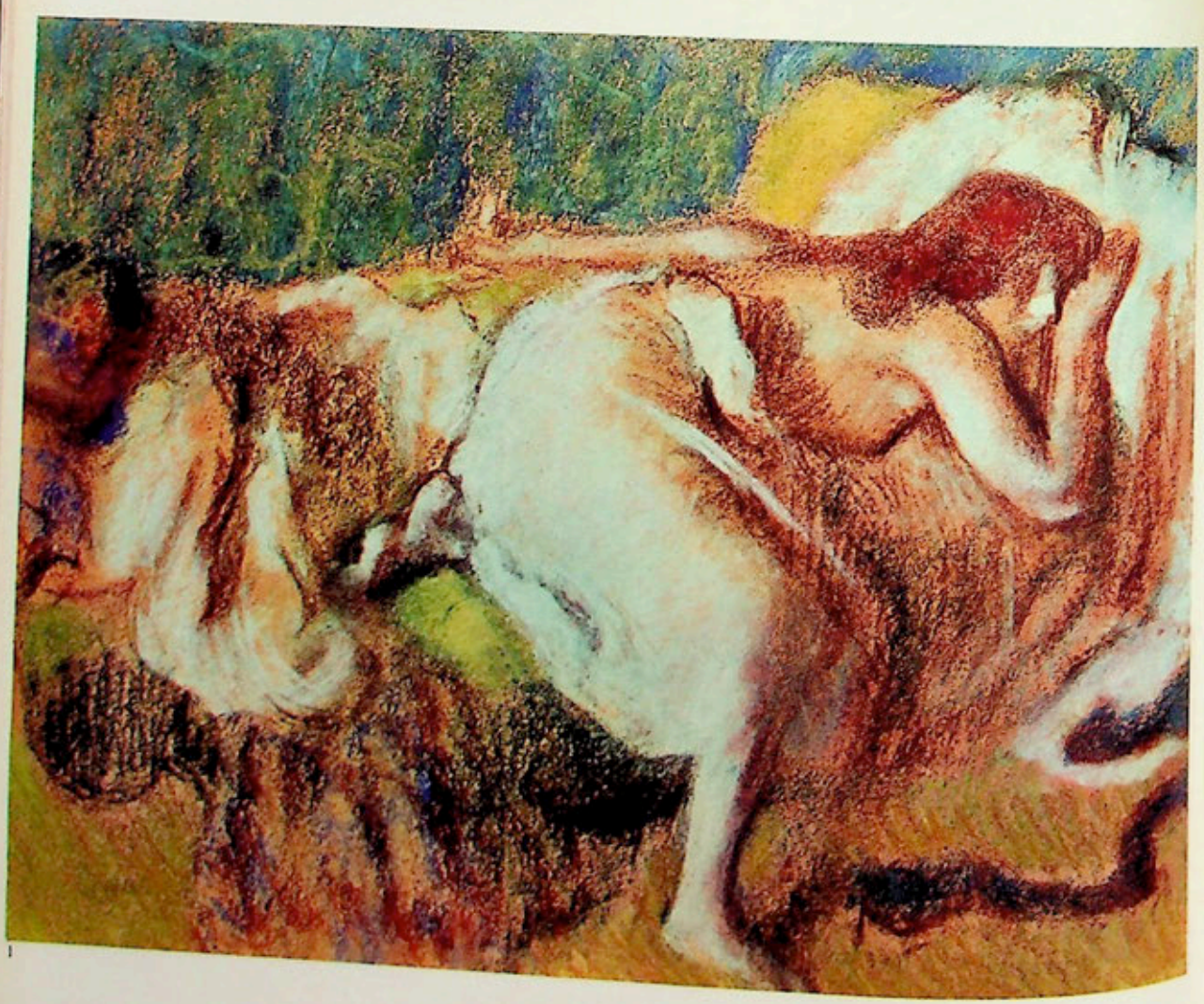
Le Gouvernement s'attaqua ensuite au problème des locaux, et entreprit en 1953 l'aménagement d'un immeuble de quatre étages occupé jusque-là par des bureaux. Cet édifice, qui abrite 94 salles, ne devait en principe être utilisé que pendant dix ans. L'ancienne State Art Gallery ferma donc pour se réinstaller dans les nouveaux locaux avec un personnel plus nombreux. On fit appel aux détenus de la prison d'Etat pour déménager les tableaux les plus lourds. Une fois les préparatifs achevés, le Musée des Beaux-Arts de Caroline du Nord ouvrit ses portes en avril 1956. Il avait fallu quarante ans d'efforts et de labeur pour réaliser ce rêve.

Le premier directeur du musée fut le regretté W.R. Valentiner qui avait conseillé la Commission pour beaucoup de ses acquisitions, et l'auteur de cet article en est devenu le premier conservateur.

Dès ses débuts le musée s'enrichit de nombreux dons: peintures, sculptures, tapisseries, meubles, objets d'art. La Fondation Kress réalisa sa promesse en 1960. En collaboration avec la direction du musée, elle avait mis à profit le temps écoulé pour choisir avec soin les œuvres destinées à compléter la collection. Une préférence très marquée fut accordée aux primitifs italiens. Sur 68 peintures au total, 58 sont italiennes. Les dix autres appartiennent aux écoles française, hollandaise, flamande et allemande. Parmi les maîtres représentés, citons Botticelli, Titien, Véronèse, Terbrugghen et Cranach. Des œuvres de sculpture italienne furent également achetées.

Un portrait de Rembrandt, le *Jeune Homme à l'épée*, revint de façon définitive au musée où il avait été présenté en 1956 lors de l'exposition « Rembrandt et ses Elèves », la seule manifestation qui eût marqué en Amérique le 350^{e} anniversaire de l'artiste.

Le polyptyque de Giotto fut salué comme la plus importante acquisition faite par un musée américain en 1960.



1

1 *Edgar Degas: « Le Repos ». Vers 1893. Pastel. 48,8 × 64,7 cm.*

Un superbe triptyque français du XV^e siècle (reproduit dans *L'Œil*, N° 136, avril 1966, pp. 6-7) fait également partie de ce magnifique ensemble. A l'exception de la Collection Kress de la National Gallery, cette donation est la plus importante qu'ait reçue aucun musée des Etats- Unis. Sa valeur dépasse largement le million de dollars promis en 1947.

La collection du Musée des Beaux-Arts de Caroline du Nord, enrichie par l'apport de la Fondation Kress et des autres dons importants qu'elle a reçus de divers particuliers, familles, sociétés et fondations, peut être estimée aujourd'hui, en 1967, soit onze ans après l'ouverture du musée, à environ 10 millions de dollars. Quant à sa valeur intrinsèque pour tous les habitants de la région, elle ne peut se mesurer en chiffres. Leur faculté de perception et leur sens artistique se sont, grâce à elle, considérablement développés.

Le musée continue à se développer. Un Goya de la période de Bordeaux, *Les Buveurs*, lui a été donné en 1956 par la Fondation Mary Reynolds Babcock de Winston-Salem. Une prédelle exceptionnelle de Raphaël a pu être achetée en 1965 grâce à la générosité de Mrs. Nancy Reynolds Verney et de la Fondation Sarah Graham Kenan. Une autre œuvre rare est la *Madone au Manteau Protecteur* de Peter Kœllin, de la fin du XV^e siècle, acquise en 1961.

En partant d'une base assez large, la collection tend aujourd'hui à s'étendre, et à couvrir un nouveau domaine, l'art du XIX^e et du XX^e siècle. Le musée a fait l'acquisition d'œuvres de Monet, de Pissarro, de Renoir, et récemment d'un très beau et très important pastel de Degas, *Le Repos*, qui figurait dans la collection de Samuel A. Lewisohn, et qui avait été l'une des trois œuvres de Degas choisies pour la grande exposition de l'Armory Show.

Si le musée de Raleigh est aujourd'hui le plus important de la Caroline du Nord, il existe d'autres collections régionales spécialisées, en voie de développement. Douze petits musées disséminés dans tout l'Etat possèdent leurs propres collections et font en même temps appel au musée de Raleigh pour obtenir des prêts, des conférences, et diverses formes d'aide technique. Ainsi tous les habitants de la partie rurale de la Caroline du Nord peuvent s'initier à la peinture, soit chez eux, soit en visitant Raleigh, la capitale, qui est située au centre géographique de l'Etat.

Le bâtiment rénové en 1953 ne suffit plus à abriter et à exposer convenablement les possessions du musée, qui occupent maintenant des salles dans un immeuble de l'autre côté de la rue. On va en outre percer des portes dans les murs du musée pour communiquer avec des salles prises dans un nouvel édifice administratif qui se dresse juste derrière.

Mais il faut maintenant songer à l'édification d'un nouveau musée, et cette fois encore le Gouverneur et l'Assemblée législative de l'Etat assument la responsabilité de l'entreprise. Il y a quelques mois un projet de loi a été adopté, qui créait une Commission de quinze membres, chargés de choisir un emplacement, des architectes et des conseillers, de réunir des fonds et de recevoir des dons et, de façon plus générale, de veiller à la construction d'un édifice nouveau destiné à « assurer le développement rationnel des collections dans l'avenir ». Le Musée de la Caroline du Nord est donc au seuil d'une ère nouvelle. Le gouvernement et les citoyens s'efforcent de préserver ce qui existe, et d'enrichir ce patrimoine au cours des ans.

2 *A. Canaletto: « Caprice avec le pont du Rialto et l'église Saint-Georges Majeur ». Toile. 167,8 × 114,4 cm.*

CLAUDE DERUET

ar François Georges Pariset

aitre Lorrain, Claude Deruet devrait figurer dans le panorama de l'art français comme Georges de La Tour ou Jacques Callot et c'est ce que nous voudrions suggérer ici. Né en 1588, fils de l'horloger de la cour ducale, il est dès 1605 l'apprenti de Bellange, le peintre de la cour. Le goût du travail précis, d'un art précieux différent de celui de l'Espagne, et des fêtes brillantes, voilà ce que Deruet garde de son enfance. Mais à Rome, il subit l'influence de Tempesta, le peintre des batailles et des chasses, et du Cavalier d'Arpin, qui eprésente la Renaissance tardive, puis, revenu à Nancy en 1620, celles e Callot ou de Leclerc, le disciple de Saraceni, à qui il doit le sens de eaux paysages, celles encore de maints autres artistes. Eclectique, il 'hésite pas à pasticher, mais c'est « sur le pastiche que tout artiste e conquiert » et il affirme très vite son originalité.

'rès actif, en grande faveur, il ordonne les fêtes de la cour comme le ombat à la Barrière donné en 1629 en l'honneur de la duchesse de hevreuse, une Française, et dont Callot exécute les gravures, et lorsqu'il btient la « gentillesse » en 1632, c'est encore Callot qui grave son ortrait. Mais en 1633, les Français occupent la Lorraine et le duc 'enfuit: Deruet loge alors dans son hôtel le Roi et la Reine, puis en 1634 est reçu à Saint-Germain-en-Laye par le Roi qui fait son portrait, et ce édiocre crayon est conservé au Musée Lorrain à Nancy. Souvent réside à Paris et on l'y voit avec un train et un équipage de grand eigneur. Mais quand, vers 1640, il est question du retour du duc, dessine les décors et les arcs de son entrée. Le duc ne reviendra qu'en 663 et ses décors seront alors dressés et même gravés (1664) par Israël ilvestre, mais Deruet est mort (1660). Son inventaire post-mortem, ocument unique dans l'histoire de l'art français, révèle sa fortune et importance de son atelier, avec des rouleaux de dessins et de gravures t plus de 1670 peintures classées selon le format, achevées ou non. examiner l'inventaire et les œuvres connues, trop peu nombreuses ncore malgré les récents enrichissements du Musée Lorrain — puisse ette notice mener à des découvertes — on s'étonne de la diversité des alents de l'artiste, on constate aussi qu'il a travaillé pour les Français lus qu'on ne le croit.

ous avons quelques gravures assez naïves et des dessins dans la manière de Bellange et de Callot, quelques scènes de réalisme populaire, rixe, bataille de dames, épisodes de guerre qui n'ignorent ni Callot, ni les Flamands. L'inventaire énumère beaucoup d'œuvres religieuses et Deruet exprime là un aspect de la religiosité de son époque comme La Tour. Les peintures de grand format conservées sont bien composées et un peu appuyées, et c'est à Paris que nous en trouvons un exemple. Connu pour avoir décoré l'église des Carmes de Nancy vers 1625, Deruet est chargé d'orner une des chapelles de l'église des Carmes de Paris vers 1646. Dans les cadres de stuc de la voûte, il peint un couronnement de la Vierge et des anges très doux avec des coiffures excentriques, ébouriffées, relevées en toupet, qui sont comme une marque de l'artiste (fig. 4). Sur l'arc-doubleau de l'entrée, des tapis orientaux, des paniers d'osier d'où jaillissent des fleurs, exécutées sans doute en collaboration avec son fils (qui meurt alors et est inhumé chez les Carmes) et ces fleurs sont traitées avec une sincérité agreste à la manière française. Les tableaux religieux de moyen ou de petit format, parfois sur cuivre, sont peints souvent avec une extrême minutie, abondants en détails caressés, rubans, perles, parures, et il arrive que des Vierges à l'Enfant et des Saints sont encadrés de fleurs. Un tableau sur cuivre, maintenant au Musée de Mayence (fig. 6) vient du Val-de-Grâce et devait orner l'Oratoire d'Anne d'Autriche dont il porte le monogramme, et dans cette Crucifixion éclate l'originalité de l'artiste: saintes femmes cernées de lumière, croix très minces, le Sauveur très svelte dans une gloire jaune, nuit percée d'éclairs, cavalerie épouvantée: en faisant intervenir ses motifs favoris, Deruet atteint un fantastique pathétique.

Parmi les nombreux portraits de l'inventaire, beaucoup sont ceux de Français et plusieurs de la famille royale. Deruet excelle dans les groupes équestres et nous avons encore la peinture qui montre le Roi et la Reine à cheval devant les murailles de Nancy, celle qui montre le Roi et son favori Saint-Simon (fig. 8), les groupes équestres de Saint-Simon, du maréchal d'Hocquincourt ou de Madame de Saint-Baslemont (fig. 10), cette amazone chrétienne qui, vêtue comme un homme, défendait ses domaines à l'orée de la Champagne et de la Lorraine. Nous avons (Musée d'Orléans) le portrait de Louis XIV, tout jeune encore, le visage bien rond sous un bonnet à plume et M. Thuillier, qui sait tout, nous signale une peinture où le même enfant reparaît avec son frère cadet et sa mère: cette grande peinture postérieure de peu à 1643 est plus près de Pourbus que de Van Dyck. Les mêmes personnages reparaissent, mais à cheval,

La vignette est une gravure d'Israël Silvestre d'après Deruet, dans « Le Triomphe de Charles IV... à son retour » 1664.

Attaché-
caprices

Deruet

Attaché à la cour de Lorraine, protégé ensuite par Louis XIII, Claude Deruet mêle à un certain réalisme naïf, le caprices d'une imagination marquée par l'œuvre de ses compatriotes Bellange et Callot.

Deruet : « Scène de guerre ». Environ 160 × 80 cm. Collection particulière.

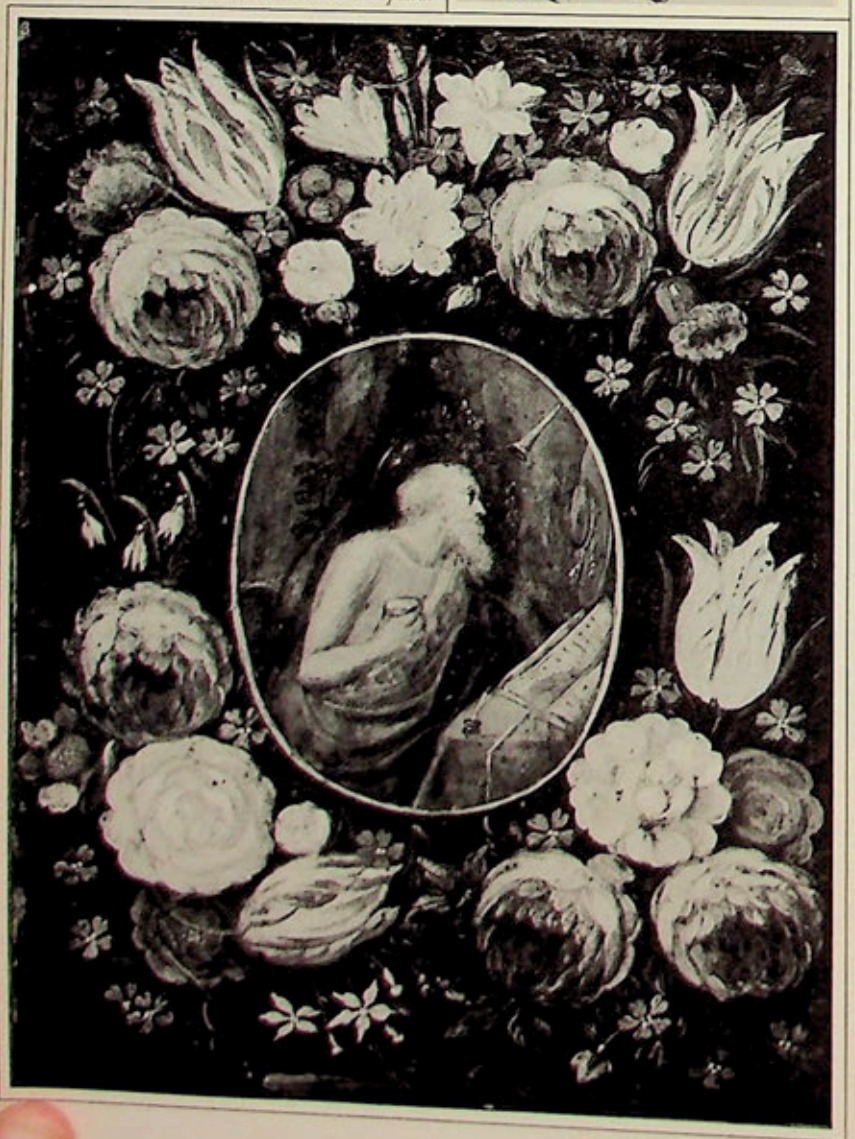
2 *Portrait de Claude Deruet avec son fils. Gravure de Jacques Callot.*

3 *Deruet : « Saint Jérôme ». Cuivre. Musée Lorrain, Nancy. Henri Deruet a peut-être été le peintre des fleurs dans l'atelier familial.*

4 *Deruet : Détail de la voûte d'une chapelle de l'église des Carmes à Paris. Vers 1646. Malgré une récente et médiocre restauration, on reconnaît le style de l'artiste. L'église avait aussi de lui deux peintures qui ont disparu.*

5 *Deruet : « Amazone ». Plume et lavis. Musée National, Stockholm. « Si Deruet a fait ce dessin, il a seulement copié son maître Bellange » (Bengt Dahlbäck).*

6 *Deruet : « Crucifixion », détail. Cuivre. 88 × 100 cm. Signé et dans l'écusson la lettre A surmontée d'une couronne. Musée de Mayence. Lenoir, en 1803, jugeait ce tableau dans la manière de Tempesta.*

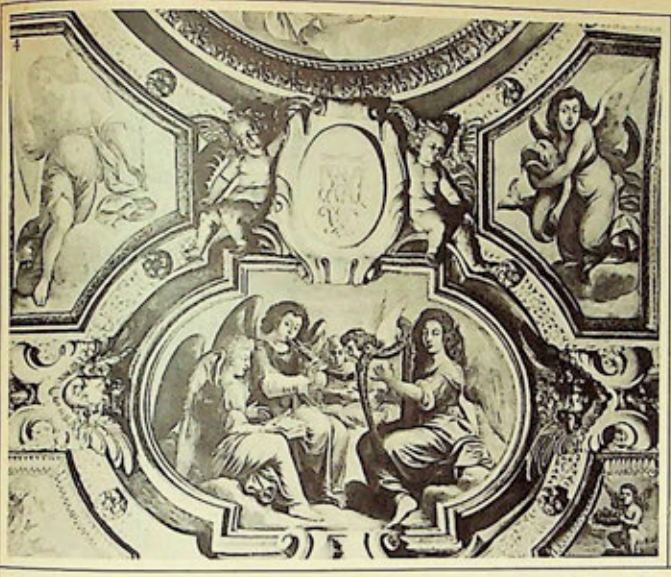


dans une peinture allégorique de la paix de 1658 (Versailles) près des trois déesses Pallas, Junon et Diane. Ainsi Deruet n'a cessé d'être en faveur et auprès d'Anne d'Autriche en particulier.

Souvent les portraits féminins sont allégorisés, et il n'est pas facile de mettre un nom sur eux. L'énergique Pallas du Musée Lorrain est-elle vraiment la Maréchale de La Ferté? La bergère assise près de ses moutons, une couronne de fleurs sur les genoux, n'est sûrement pas Julie d'Angennes (Musée de Strasbourg), pas plus que la chasseresse déguisée en Diane près d'un cerf qui, d'après l'inscription, a été forcé en 1627, n'est la duchesse de Chevreuse. Le tableau de chevalet d'une noble dame sur sa haquenée blanche près d'amours, de musiciennes et des trois déesses est destiné à la délectation des amateurs (Musée Lorrain) (fig. 9) et le grand panneau d'une Diane au cor de chasse tout en harmonies bleues, en parures délicatement ciselées, est purement décoratif (Musée Lorrain). L'inventaire signale maints épisodes de la mythologie ou de l'histoire ancienne comme des Ravissements d'Hélène, dont l'un avec palais et marine pourrait se rapprocher d'un tableau conservé. Il énumère aussi maintes Amazones, et nous avons encore des dessins (fig. 5) débris d'un défilé, deux suites de guerres (fig. 1) (Musées de La Fère et de Strasbourg) et le Banquet (Musée Lorrain) où abondent les détails charmants. L'art de Deruet est l'écho d'une période où les grandes dames, précieuses et exaltées comme les héroïnes des romans, confondent l'amour, l'honneur et la gloire.

Il arrive que les compositions recèlent des intentions plus profondes. Tel est le cas pour les quatre tableaux des Eléments du Musée d'Orléans exécutés vers 1640-1641 pour la Chambre de la Reine du Château de Richelieu. Deruet y a rassemblé toutes ses inventions et poussé à l'extrême ce talent de conteur, qui plait à une époque passionnée de descriptions. Mais ces récits sont des œuvres de propagande. Le tableau de la Terre? Le char de la reine et de ses fils et le roi à cheval avancent lentement vers le Cardinal qui les attend. Le tableau de l'Eau? D'une part l'hiver stérile, la neige et sur la glace des traineaux tirés par des chevaux (fig. 7). Des seigneurs et des dames aux atours mirifiques; des sourires et des chutes, les jeux très vains d'une noblesse turbulente et superficielle. D'autre part, l'été et sa fécondité. Les arbres verts, la mer bleue avec des sirènes bien disciplinées et la galère de la famille royale qui va aborder. Au centre, sur un rocher, le temple orné des armes de France près de la porte duquel parait Richelieu. Le tableau du Feu? Un carrousel nocturne tout papillottant de lumières, mais la Reine parait dans le fond de la perspective, tandis que le cavalier qui s'élance au premier plan est le Roi et que le Cardinal, installé à l'embrasure d'une baie, préside la fête. Il est invisible dans le tableau de l'Air, mais il en a dicté l'argument. On y voit la duchesse de Lorraine et sa suite, magnifiquement parées, goûter les plaisirs de la chasse. La malheureuse, retenue en otage, vivait dans le dénuement, mais il faut faire croire combien, avec quelle sollicitude, on tâche d'adoucir « ses ennuis bien pesants ». Autre client français, le Maréchal de La Ferté, gouverneur de Nancy. Cet amateur qui se

4



5

6

7 Deruet : « L'Eau ». Environ 100 × 420 cm. Musée d'Orléans. Le tableau, rogné aux extrémités, est, comme les autres, gâté par des retouches. Le cardinal a disparu, mais on le voit au premier plan dans un dessin (au Louvre) qui reprend la composition en partie (l'autre partie, dans un dessin du Musée National Stockholm). **8** *Deruet : « Louis XIII et Saint-Simon ». Détail. Collection particulière.* **9** *Deruet : « La Cavalière et les déesses ». Détail. Musée Lorrain, Nancy. Les mêmes déesses figurent près d'un char de triomphe dans un tableau signalé en 1952 et dans l'allégorie de 1658 : là, elles perdent leur svelte et acquièrent une dignité classique.* **10** *Deruet : « Madame de Saint-Baslemont ». 89 × 79 cm. Musée Carnavalet, Paris. La version du Musée Lorrain, très grande, compte environ 800 figures.* **11** *Deruet. « La famille royale ». Château de Moncalieri.* **12** *(Pages 16-17) Deruet : « Le Ravissement des Sabines ». 114,8 × 186,3 cm. Pinacothèque, Munich.*

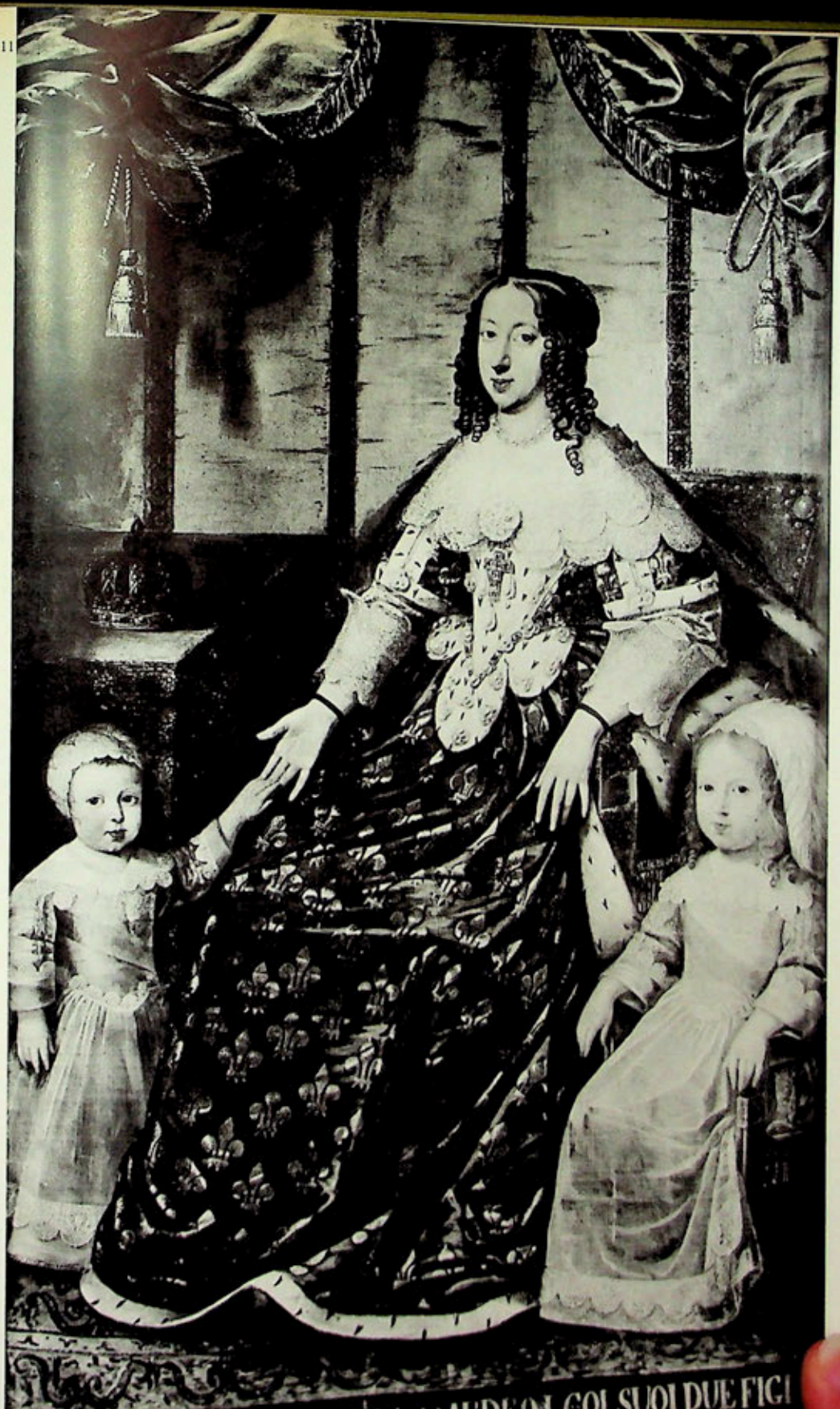
fait offrir par la ville de Lunéville des tableaux de La Tour reçoit, le 1er janvier 1651, comme présent de Nancy un Ravissement des Sabines et une gravure, inconnue de nous, sans doute une pièce du XVIe siècle, qui a pu inspirer l'artiste et qui expliquerait les archaïsmes évidents de la peinture entrée récemment dans la Pinacothèque de Munich : c'est peut-être, mais pas sûrement, le trésor du Maréchal. Mais plus évidents encore, maints traits caractéristiques de Deruet, des visages, des parures, le carrousel du fond, les figures agitées qui habitent les palais, les chevaux du premier plan, l'accumulation des épisodes, avec une patience dans l'excès, une sagesse dans l'ordonnance du désordre, comme faisait Arcimboldo. Du tumulte. Du sang. Des douleurs. Mais aussi des brutes galantes, des victimes consentantes, des luttes qui deviennent des enlacements et partout de beaux corps. Et voilà de quoi exciter la veine poétique du bon abbé Bourdelon qui, en 1699, a pu écrire à propos de Deruet :

« Ce rare auteur d'inventions divines
Par un ouvrage égal aux vieux enchantements
A fait en ce tableau deux grands ravissements,
L'un de nos yeux et l'autre des Sabines ».

Au total, Deruet maintient un idéal qui par-delà Caron et l'Ecole de Fontainebleau, se relie à un passé lointain, et cet idéal où triomphent héros et héroïnes est celui des cours en contraste avec l'art classique, médité et sententieux, cher à la bourgeoisie. Beaucoup de petites inventions, de petits détails, mis en valeur par la minutie du travail. Une fantaisie qui débouche parfois presque sur le fantastique, mais qui, s'écartant des perversités, des angoisses et de la mort, préfère le féerique et sait créer en partant du réel un monde merveilleux, tout de bonne santé et d'optimisme, avec du panache et de la désinvolture, de l'ironie et une sorte d'ingénuité dans le maniérisme qui définit la « préciosité » française.

Si vous voulez en savoir davantage

Pour la bibliographie ancienne, voir la notice du Thieme-Becker Künstler Lexikon. Pour la bibliographie récente, recourir à notre étude : « De Bellange à Deruet », Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français, 1965 (1966), p. 61 sq., et pour les discussions les plus récentes sur la préciosité, le burlesque, le baroque, etc., consulter la thèse de R. Lathuillière, « La préciosité. Etude historique et linguistique », T. I. Position du problème. Les origines. 1966.



RISTINA DI FRANCIA M^A DI AMEDEO I. COI SUOI DUE FIGL

Masque peint. Bois et plume. Haut.: 40 cm.

LES MUNDUGUMOR OU L'AIR DES FLUTES

par
Vincent Bounoure

La région du Sépik qui ne compte pas moins de douze provinces artistiques localisées sur une étroite bande de trois cents kilomètres d'étendue, n'offre à l'archéologue, sauf les objets qui en proviennent, que le spectacle décevant de « cultures évoluées »: la recherche des formes primordiales des civilisations qu'il y rencontre échoue devant la complexité des influences qu'elles ont subies et qui s'y sont croisées en tous sens pour former des alliages à proportions variables, les uns passant pour des espèces simples, les autres pour des échantillons d'un spectre continu. Dans une contrée revêtue d'une immense forêt très malaisément pénétrable tant elle est dense et marécageuse, la voie d'eau libre offerte par le fleuve a fait des piroguiers du Sépik les spécialistes des « relations culturelles » entre des tribus qui, si éloignées qu'elles fussent les unes des autres, communiquaient aisément par cet intermédiaire. Leur tonalité intellectuelle et sensible, fût-elle de toute mansuétude comme à Maprik, ou d'agressivité comme chez les Mundugumor, c'est sur le cours du fleuve que se fondaient ou se confondaient les échos de leur voix. Le cours du Moyen Sépik, depuis le confluent du Yuat jusqu'à la région du lac Chambri, est le lieu où se transposent harmonieusement, jusque dans le registre le plus décoratif, les inflexions majeures venues des hautes terres qui le longent ou des affluents qu'il reçoit.

S'il est vrai que les nations qui sont coup sur coup survenues pour former l'actuel peuplement de la Nouvelle-Guinée portaient dans leurs bagages les options et les conceptions générales en vigueur dans leur lieu de naissance, le Sépik, voie de pénétration naturelle, aurait dû voir se superposer sur ses rives les alluvions des fleuves d'Asie qu'avaient hantés les immigrants. Des monuments témoignant des origines devraient alors se découvrir en des centres reculés, havres silencieux où les cultures se reposent à l'abri des invasions ultérieures. A moins qu'elles se développent sur leur propre fonds, comme il arrive, et qu'elles ajoutent à leur héritage le produit quotidien d'une activité qui ne cesse pas. On s'évertuerait en vain, dans ce cas, à juger les joueurs sur les règles d'un jeu où nul ne triche, mais où chacun s'exprime par l'allure des coups, l'élégance des écarts.

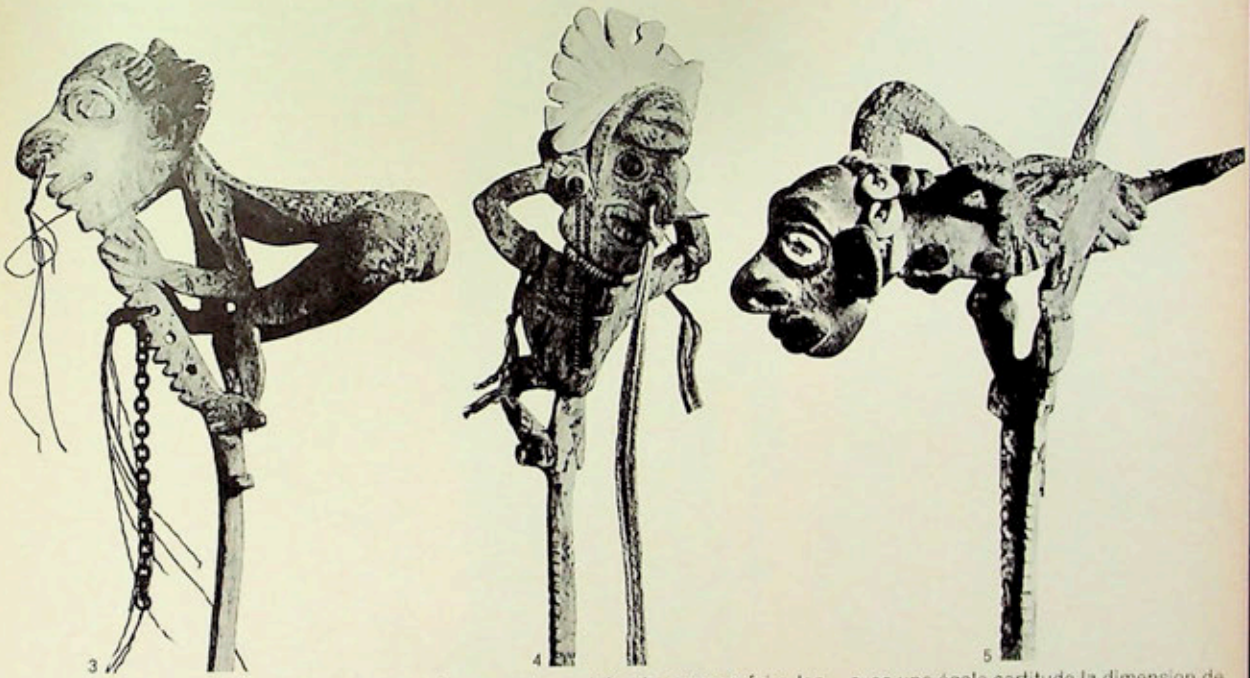
Entre le Bas Sépik et le Moyen Sépik, c'est le confluent du fleuve Yuat qui marque la frontière stylistique. La civilisation du Yuat, où l'on peut voir le témoin d'une des nombreuses cultures qui ont déferlé sur la côte nord de la Nouvelle-Guinée, est encore l'un des jalons que l'histoire des civilisations du Sépik peut alléguer quand elle cherche à déceler les influences immédiates qui les ont constituées ou à inventorier la contribution de chacune de ses provinces. Mais dans la chaîne historique les maillons de grande taille appellent un examen particulier: les mouvements qu'ils transmettent dans une direction singulière, où se révèle le génie des situations, seraient sans eux restés indiscernables. Les Mundugumor du Yuat, pour échanger avec leurs plus proches ennemis les formules stylistiques, ont assurément disposé d'instruments de haute précision, lentilles où la lumière incidente se rassemble pour produire parfois à longue distance des images encore perceptibles. Ce qu'ils ont en commun avec leurs voisins importe moins à l'amateur de nouveauté, toutefois, que le mode aigu de leur expression propre. A ce titre, l'étude minutieuse à laquelle s'est livrée Margaret Mead sur les rives du fleuve Yuat qu'elle a visitées en 1932, trois ans après que les Mundugumor aient été enfin réduits à la soumission par l'administration australienne, est des plus précieuses. Elle devait nous livrer une caractérologie précise des Mundugumor qui n'est pas sans jeter, comme par accident, une lueur supplémentaire sur leurs sculptures et en tirer des scintillements de nuit froide.

S'il fallait se porter d'un bond aux plus abruptes parmi les valeurs que ce peuple a formulées pour son propre usage, c'est à une expression que rapporte Margaret Mead qu'il faudrait en effet recourir. Pour désigner le plus haut degré auquel un homme puisse atteindre dans le cours de sa vie, l'extrême rayonnement de sa pensée et l'apogée de sa qualité personnelle, les Mundugumor déclarent que c'est un homme « véritablement méchant ». Il est très superflu de souligner ce qu'un tel mot a de lointain, sans doute venu des antipodes de notre pensée, ceux avec lesquels toute familiarité nous est interdite. Pourtant Nietzsche voyait dans la propension à la bonté une « hémiplégie morale » et estimait que la vertu complémentaire, qui est rabaissée, bafouée, expressément liée au péché par le christianisme, n'est pas moins nécessaire à l'épanouissement de la puissance individuelle et de la vie même. Est-ce notre héritage moral qui subrepticement reprend sur nous ses droits territoriaux, ou ce petit peu d'humidité souterraine, réservoir le plus clair de notre sensibilité, qui sourd et témoigne par un « non possumus » de notre attitude définitivement rebelle à la méchanceté? Il apparaît que les Mundugumor ont évité les conséquences de notre hémiplégie morale parce qu'ils n'ont jamais été frappés d'hémiplégie affective. Jouissant d'une santé mentale à toute épreuve, ils ont pu faire l'économie des justifications intellectuelles qui contribuent de charger notre horizon des plus lourdes menaces, après avoir illuminé sinistrement notre histoire d'explosions à peine interrompues.

Les personnages dressés sur les bouchons des flûtes sacrées par les artistes mundugumor sont des hommes « véritablement méchants ». Personnages de rapt, de violence, tapis sur eux-mêmes pour le saut dans une posture de kangourou, l'échine nouée comme un ressort par

Collection V. Bounoure

1-2 *Divinités de la guerre. Bâle, Museum für Volkerkunde.* 3-5 *Spatules à choux. Francfort, Museum für Volkerkunde.*



une volonté ramassée sur elle-même qui n'aspire qu'à se détendre, les bras embarrassés dans un étrange repos. A les regarder en face, on ne voit plus rien de leur attitude que l'éclair de leurs yeux dans un visage aussi haut que le corps entier sous un front en olive qui n'en finit plus. Le nez est dominateur, généralement aquilin, dans les objets tardifs plus charnu, jouisseur, construit pour savourer des partitions de parfums. La visière des sourcils est aiguë, souvent continue, parfois formée en un V qui tire l'œil vers les tempes. La nacre des yeux est blanc-rosé. L'immensité du crâne élabore et résume de longues méditations. Le regard, qui est l'expression de la puissance individuelle, est l'agressivité même. Elle se nuance d'humeur sombre. L'instant de l'action enfin s'annonce. L'amour, la tendresse, les harmoniques d'une sensibilité vibrante se résolvent dans la passion. Ainsi la fureur des yeux, l'affût, la volonté d'assaut immédiat formulent l'évidente conclusion des débats intérieurs, des projets d'intrigue, des sentiments affrontés auxquels l'hypertrophie du crâne prête une lourde enveloppe.

C'est très impérieusement que les bouchons de flûte mundugumor nous préviennent contre une exégèse simpliste qui remplacerait dans nos paradis les bons par les méchants pour en faire les paradis du Yuat. S'agirait-il de moments interchangeables dans la vie de l'esprit, d'options laissées au choix de chacun, « Justine », sur le tard, restant libre de jouer désormais le rôle de « Juliette, sa sœur »? Il apparaît que la bonté occupe une position mentale privilégiée dans le monde naturel, parce qu'elle vous met en règle avec l'idée de bonheur et avec la mort. Il n'est pas sûr que la mort ait toujours de la réalité quand on l'inflige, mais quand on la subit au plus près de soi, la bonté pavoise. En sorte que la fatalité de bonté ne pèse pas moins sur l'humanité que la « fatalité de bonheur » et que les peuples qui fondent leur existence sociale sur la méchanceté, dans le constant échange de propositions qu'agitent en eux les émois contraires, les penchants acquis et les volontés, les tendues pour l'action, tiennent de l'un à l'autre des pôles de la vie morale « tout l'entre-deux ».

On ne saurait écarter l'idée que l'étendue de la réflexion soit à proportion de cette liberté de tête quand on la voit aussi admirablement formulée qu'elle l'est par les Mundugumor dans l'ordre de la sculpture. De tous ceux qui ont sondé les abîmes de la vie instinctuelle, lui ouvrant toutes grandes les portes sur la vie, il n'est guère d'artistes qui aient proposé avec une égale certitude la dimension de la profondeur passionnelle comme une échelle des véritables valeurs plastiques. Sous leur panache de plumes de casoar, au sommet des flûtes sacrées, soulevés d'une rage longuement contenue, les fétiches mundugumor s'égalent à tout ce que l'ambition humaine a pu rêver. Ils sont l'image de la volonté absolue et de la puissance réservée qui s'exprime par sa décision dans cet instant unique où l'esprit flambe avant d'animer la lutte. De la frénésie qui va suivre et qui s'annonce, telle une aurore, nuancée par les vibrations infinies de la passion, on peut tout attendre dans l'ordre de l'appropriation violente comme dans celui des écarts spéculatifs: le désir à l'état pur, surpris dans sa tanière centrale, est saisi dans son acception la plus indifférenciée, aveugle, universelle.

Quels sont ces artistes, dont le registre d'expression conjoint en un même objet le suraigu et la gravité, résolus en une instante formule d'action? Dans un peuple qui fait fonds comme pas un sur l'activité individuelle et la puissance d'élévation personnelle, l'artiste est choisi par le sort sur la foi d'un critère étrange: la vocation artistique est le fait de ceux qui naissent avec le cordon ombilical en collier. Signe d'élection qui répond, comme il paraît, à la nécessité où se

de belles sculptures; ici ce sont les œuvres singulières d'individus qui ont porté sur eux la mort comme une parure de fête et qui, marqués à jamais de cette empreinte sévère, ont été l'instrument de leur race et sa voix même. Comme si la vie coutumière était la pire leçon de choses, faite de moments isolés et d'appétits successifs, comme si la pensée collective ne pouvait mener qu'une existence aveugle dans l'ordinaire de jours semblables, les Mundugumor ont jugé qu'elle ne prenait conscience et forme que dans des individus d'exception. Gouffre où se rassemblent en tourbillonnant tous les mouvements du corps social, piège où les chauves-souris des nuits océaniennes viennent superposer leurs passes, proie déchirée de tous les désirs et animée de toutes les idées qui agitent souterrainement le monde intellectuel, l'artiste mundugumor a pour sort de déposer dans les profondeurs de la nuit publique le germe cristallin sur lequel s'ordonnent tant de forces contradictoires et de branches divergentes. La méchanceté dont les sculpteurs mundugumor dressent les emblèmes est à leurs yeux une formule de vie proposée comme idéal moral. Idéal qui s'exprime aussi sous la forme de mythes quotidiennement ressassés: il y montre ses nuances changeantes en même temps qu'il éclaire les fêtes rituelles magnifiées en Nouvelle-Guinée par les amateurs de pittoresque qui excellent à conter leurs exploits parmi les chasseurs de têtes et les anthropophages. Les Mundugumor ont assumé avec emportement ces deux professions. Encore faut-il savoir pourquoi, dès lors qu'ils étaient bien éloignés d'avoir seuls en partage cette activité assez généralement cultivée en Mélanésie. Ce sont les travaux de Schmitz qui ont récemment fait valoir cette pratique comme un acte cérémoniel célébrant l'une des phases de la cosmogonie des préaustronésiens et de la replacer dans le monde d'idées, de spéculations

1 Bouchon de flûte. Haut.: 45 cm. Steyl, *Missionary Museum.* 2 Bouchon de flûte. *New York, Natural History Museum*

trouvera l'artiste de formuler en beau les mouvements viscéraux de sa race. Par là, les Mundugumor ont exclu que l'obstination dans le travail ou l'habileté de la main prenne le pas sur ce tirant d'humeur exceptionnel dont disposent seuls ceux qui ont vu rôder autour de leur berceau la mort qu'attirait leur singulière parure. D'habiles artisans resteront indéfiniment les fidèles servants, les apprentis ou les compagnons de ceux qui savent depuis toujours ce qu'emporte une destinée exceptionnelle. Dans le contingent des enfants tous élevés à la spartiate, rudoyés, bientôt savants en expédients et riches d'entregent, les artistes futurs voués par le sort à une activité singulièrement captieuse supportent lourdement leur particularité. Un air serein, vide de toute contestation, nécessairement les gagne et les enveloppe comme le chant clair des cimes, où jamais ne tombe la foudre qui s'abat au-dessous sur les arbres des hameaux populeux, au bord du fleuve.

Les sculpteurs de dieux, de héros, de masques, de bouchons de flûtes sont des personnages hors pair auxquels revient de formuler l'exception sous sa forme légendaire la plus lointaine. Le savoir qu'on leur prête en vertu des conditions de leur naissance et de leur survie miraculeuse implique qu'ils ont quelque chose à dire sur le problème le plus aigu. Et leurs mains, on le présume, seront toujours assez déliées pour obtenir du bois sculpté la formule stylistique congrue; une formation académique se superpose à l'élection du hasard. Il faut apprendre, un peu, à manier l'herminette. Ce n'est rien: du moins les Mundugumor n'y voient qu'une affaire de scolarité. Par le choix qu'ils font de leurs artistes, ils s'inscrivent en faux contre les appréciations esthétiques auxquelles un humanisme confusionnel se livre à propos des œuvres archéologiques ou « primitives » pour en avoir plus promptement raison. Il est faux de dire: ce sont

3 *Bouchon de flûte. Haut.: 58 cm. Ascona, collection Kohler.* 4 *Bouchon de flûte. Haut.: 52 cm. Bâle, collection Eckert.*

abstraites, d'inventions poétiques qui est son lieu de naissance et d'intelligibilité.
On sait que le schéma actuel des migrations dans l'aire mélanésienne désigne sous le nom de « seconds préaustronésiens » les petits groupes de voyageurs autrefois désignés comme Mélanésiens qui, plusieurs millénaires après le passage des Tasmaniens, des Australiens et des Papous devaient s'acclimater dans les îles, avant l'arrivée, au début de notre ère, de navigateurs à peau claire, dits Austronésiens. Dès lors, l'histoire des civilisations mélanésiennes sera l'illustration des contacts, des luttes, des rencontres de chasseurs préaustronésiens et de pêcheurs austronésiens dont l'univers moral ne diffère pas moins que l'élément naturel. Les Mundugumor, retranchés sur le cours du Yuat à bonne distance du Sépik, forment une illustration parfaitement claire de la civilisation des Mélanésiens, infléchie en quelques-unes de ses options pratiques par l'aristocratisme austronésien, tel qu'on le voit donner le ton à toute la vie publique en Polynésie et même aux îles Salomon.
Le thème le plus remarquable qu'il soit possible de relever dans le légendaire du Yuat illustre un des épisodes essentiels de la cosmogonie des Mélanésiens. Il est significatif que ce récit réponde avec précision aux déterminations caractérielles des Mundugumor et à l'ardeur qu'ils ont déployée jusqu'en 1930 dans la chasse aux têtes, et que les personnages de leur statuaire, au dire des sculpteurs, soient l'effigie de ses protagonistes. Fragment isolé d'un long cycle cosmogonique, il a pu retrouver sa place dans cet ensemble par comparaison avec les récits mythiques recueillis dans toute la Mélanésie. Cette voix singulière qui parmi les peuples anciens interroge les origines du monde plutôt que son état présent ou la fin de la race, par la bouche des Mélanésiens prononce ainsi le principe: le ciel était accouplé à la terre; l'univers n'était agité que des échanges entre le principe masculin et la terre maternelle: c'est un fils de la terre qui interrompt soudainement leur étroite relation, provoque leur divorce, créant ainsi ce grand intervalle qui sépare la terre du ciel et qui est le signe de leur animosité en même temps que le champ de leur combat. Les péripéties de la guerre qui s'ensuit sont le fait du fils d'Ouranos qui parcourt la terre et la ravage pour être enfin vaincu et mis à mort par les démons nés de la Grande Mère chtonienne. L'institution de la chasse aux têtes et la sculpture du fleuve Yuat se rapportent à ce dénouement dont Schmitz a répertorié les nombreuses variantes recueillies dans l'ensemble de l'aire mélanésienne.
Le Fils du Ciel, sur le Yuat, est un géant d'une rare brutalité. Voici l'histoire de sa naissance, telle que la rapporte Laumann: « Mangalemoa, suivi de son chien est à la chasse dans les bois. A la cime d'un grand caoutchouc, il aperçoit un opossum assis. Il grimpe dans l'arbre, mais quand il parvient dans les hautes branches, l'opossum est devenu une jeune fille. Elle est très belle, elle se nomme Fonbalema. Elle emmène Mangalemoa et, par une porte, le fait entrer à l'intérieur du caoutchouc. Elle change vite ses parents et ses frères en morceaux de bois qu'elle rassemble dans un sac. Pénétrant dans cette demeure, Mangalemoa aperçoit les bâtons dans leur sac, mais le charme est si puissant que parents et frères en fagot ne voient ni n'entendent plus que des morceaux de bois. Alors Fonbalema retient l'homme prisonnier dans sa maison et l'épouse jusqu'à devenir grosse: « Tu peux quitter maintenant cette demeure et (Suite page 40)

1

2

1 *Divinité de la guerre.*
Bruxelles, collection
comte de Grune.
2 *Personnage protéiforme.*
New York, Museum
of Primitive Art.
3 *Bouchon de flûte.*
Paris, collection
J. Mansour.
4 *Bouchon de flûte.*
Haut.: 35 cm.
Bâle.
Museum für Völkerkunde.

3

4

HENRY MOORE PARLE DE RODIN

Propos recueillis par Rosamond Bernier, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de l'auteur des « Bourgeois de Calais ».

ROSAMOND BERNIER – A quelle époque avez-vous pris conscience de l'existence de Rodin?

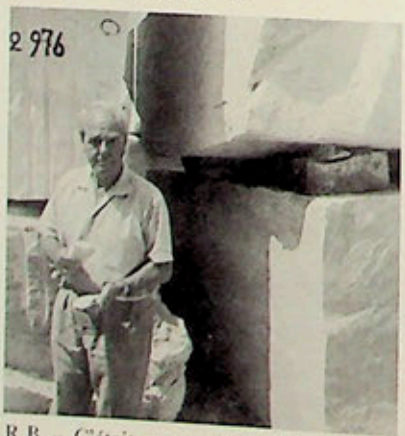
HENRY MOORE – Je crois que c'est avant même d'entrer à l'Art School, pendant la première guerre mondiale, parce que ... quel âge pouvais-je avoir? ... A onze ans à peu près, j'ai compris que je voulais être sculpteur. J'ai donc commencé à m'intéresser aux sculpteurs, à leurs œuvres, aux reproductions, etc... Michel-Ange a été le premier qui a compté vraiment, et il est resté le plus important. Mais je crois qu'en 1914 Rodin a exposé à Londres. Oui, c'est cela, à Grosvenor House. Et ensuite, il a donné 18 bronzes environ, à la Grande-Bretagne. C'est à ce moment-là que j'ai dû voir pour la première fois des œuvres de Rodin en réalité, mais j'avais sans doute regardé déjà des reproductions. Ensuite j'ai été à l'Art School de Leeds, après la première guerre mondiale; j'avais vingt ans. J'étais entré dans l'armée à dix-huit ans, pour en sortir deux ans plus tard. A Leeds on pouvait aller à la Bibliothèque et consulter des livres. C'est là que j'ai lu pour la première fois « Vision and Design » de Roger Fry. C'était une chose terriblement importante, pour moi, qui avais grandi dans une petite ville, Castleford, d'arriver dans un endroit comme Leeds, et d'y trouver une bibliothèque où tout le monde pouvait aller. Je crois que, dès le début, j'ai beaucoup admiré Rodin. Pendant très peu de temps, à l'Art School de Leeds, j'ai même été un peu influencé par lui. Je me rappelle avoir fait la figure d'un vieillard debout, parce que j'avais été très impressionné par la figure d'une vieille femme. Vous voyez celle dont je parle?

R.B. – Oui, bien sûr, c'est une sculpture représentant une femme de 82 ans, qu'on appelle *Celle qui fut la Belle Heaulmière*.

H.M. – Et j'ai fait une figure de vieil homme barbu. J'ai sans doute été influencé aussi par le *Saint Jean-Baptiste*.

R.B. – Et peut-être par l'*Homme qui marche*, qui est une étude pour le *Saint Jean-Baptiste*?

H.M. – Peut-être en effet. Mais après cela, la grande affaire pour moi a été la découverte de l'art primitif au British Museum. Je me rappelle par contre avoir lu à Leeds un livre qui présentait les idées de Rodin sur l'art, recueillies par Paul Gsell. Cette lecture a eu une grande influence, pas directement, mais dans le sens que voici: Rodin disait que, s'il ne pouvait venir à bout d'une figure, il la laissait tomber par terre pour la regarder d'une manière différente. Cela m'a fait comprendre que le processus créateur n'était pas un simple développement mathématique. Il faut re-voir et re-penser. Je crois que, dans le cas de Rodin, ce sont des choses comme celle-là qui m'ont influencé, plus que son œuvre même.



R.B. – C'était une manière de regarder la sculpture qui vous avait frappé? Et peut-être aussi ce qu'il exprimait en disant que, pour lui, un corps n'était pas seulement une surface lisse, qu'il y avait des os et des muscles, des choses poussant de l'intérieur, et que cette poussée perpétuelle, cette projection des volumes intérieurs était précisément ce qui donnait au corps son animation.

H.M. – Et j'en suis toujours persuadé, même pour la sculpture en pierre. Je veux que ma sculpture ait cette énergie interne, cette pulsion vers l'extérieur. Ainsi les os du genou ont une structure et pas seulement une surface rognée, taillée, poncée, de l'extérieur. C'est cela qu'avait Michel-Ange, naturellement. Rodin avait pour lui une admiration incroyable. Il a presque tout appris de lui.

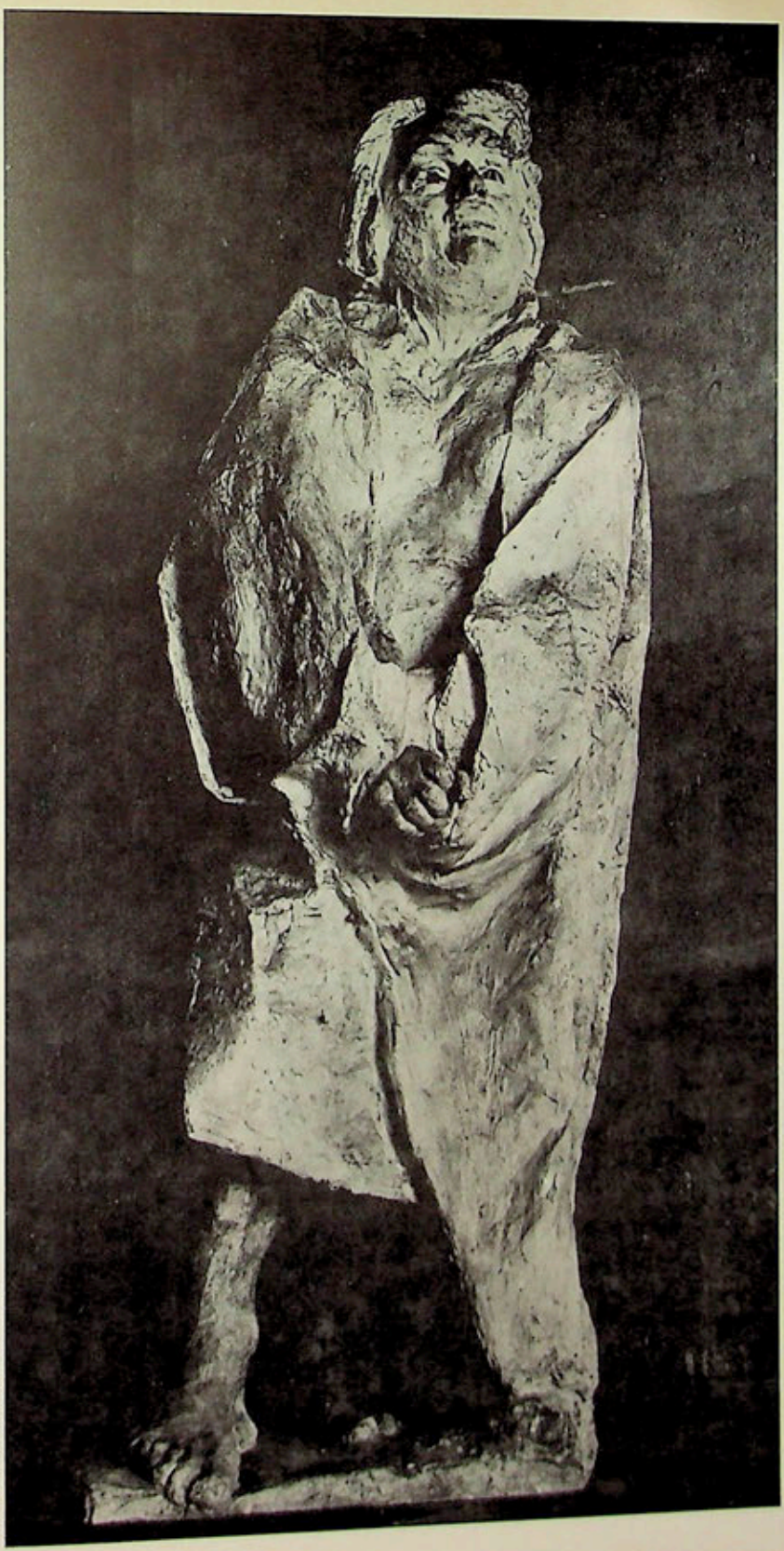
R.B. – C'est vrai. Et il a, dans certains cas, repris les attitudes même de certaines sculptures de Michel-Ange: son *Adam* paraît inspiré à la fois de la figure d'Adam peinte au plafond de la Sixtine — où le doigt de l'homme touche celui de Dieu — et de la *Pietà* de Florence qui présente la même torsion du corps, le même bras pendant.

H.M. – Nous possédons la version demi-grandeur nature de l'*Homme qui marche*, celle qui est sans tête et sans bras. Elle dérive, j'en suis sûr, d'un dessin de Michel-Ange, un dessin à la plume représentant un homme dont le torse est dessiné de façon très poussée et montre toute l'anatomie du corps, tandis que les jambes sont à peine esquissées, mais indiquent tout de même l'attitude de la marche.

R.B. – Pouvez-vous me parler un peu plus du torse que vous possédez?

H.M. – Oui, nous avons l'*Homme qui marche* dans son format original, c'est-à-dire 86 cm de hauteur, pratiquement la moitié de la grandeur nature. Et parce que je l'ai, et que je l'aime, je le connais intimement. L'une des parties qui ne cesse de m'étonner, c'est la poitrine, la partie supérieure du buste. On sent juste dessous, derrière un demi-millimètre de peau, qu'il y a des os durs. Cette sensation de la structure c'est quelque chose qui appartient à Rodin. Il y a aussi la zone de l'estomac... On se rend compte qu'à cet endroit, sur 6 ou 7 cm, il n'y a pas d'os. On a l'impression qu'on pourrait appuyer. Ce sentiment de dureté et de douceur, de surface rude et lisse, de dépression et d'expansion, de creux et de bosse, c'est cela que Rodin apporte dans la sculpture, une réalité de forme. L'époque victorienne durant laquelle Rodin a vécu cherchait une explication littéraire des choses. Lui aussi parfois a travaillé en ce sens. Mais son génie véritable implique avant tout la compréhension du corps humain, et le pouvoir de faire du corps humain une expression de la condition humaine, des émotions de l'homme. Il réalisait ce qu'a dit Michel-Ange, je crois: la sculpture peut exprimer toute chose; il n'y a donc pas à se préoccuper de ce qu'elle ne peut pas exprimer. Ce qu'il faut, c'est identifier par des formes les émotions de

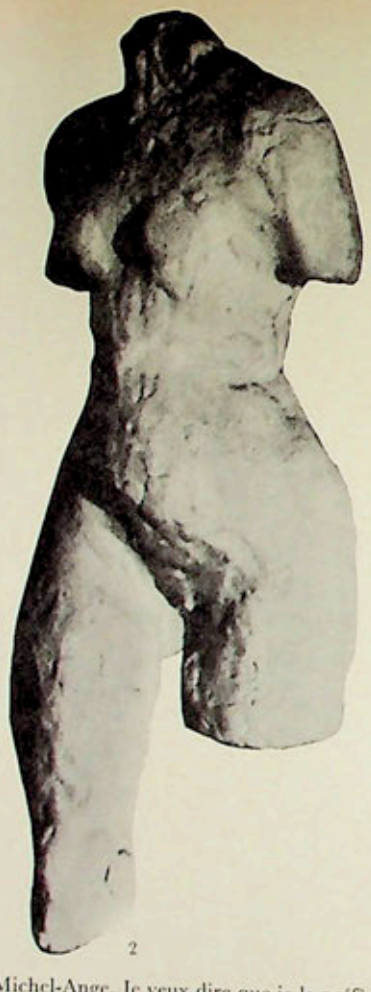
2



Photographies Marc Lavrillier

1 *Henry Moore photographié par Roismand Bernier, au dépôt de marbre de Forte dei Marmi, où il travaille pendant l'été.*
2 *L'une des nombreuses études de Rodin pour le monument de Balzac. Paris, Musée Rodin. Il en subsiste une quarantaine, en cire, en terre cuite, en plâtre ou en bronze, exécutées entre 1892 et 1897. La statue de Balzac commandée par la Société des Gens de Lettres, dont Emile Zola était le président, suscita un tollé quand le plâtre fut exposé pour la première fois au Salon de 1898. Le monument ne fut inauguré qu'en 1939 (à l'angle du boulevard Raspail et du boulevard Montparnasse). Rodin lui-même considérait le Balzac comme son œuvre la plus importante et la plus audacieuse: « C'est le résultat de toute ma vie », disait-il.*

1



2

quelqu'un parce que, après tout, ce n'est pas l'expression d'un visage, d'un sourire, d'un regard triste, etc... qui sont vraiment des formes: c'est l'attitude du corps, la manière dont il se tient. Je veux dire que si une sculpture, une figure, est affaissée, ou misérable et sans vitalité, elle perd son énergie, et on le sent en la regardant, comme on sent aussi la virilité, la force d'un corps... Et c'est cela que Rodin était capable de donner, qu'il donnait, en fait, à ses sculptures.

R.B. – Ne pensez-vous pas que, si l'*Homme qui marche* exprime une telle force, c'est parce qu'il n'y a pas la tête dont l'expression pourrait détourner l'attention, parce qu'il n'y a même pas la gesticulation des bras?

H.M. – Ils ne sont pas nécessaires. Quand Rodin a complété cette sculpture et en a fait le *Saint Jean-Baptiste prêchant*, il a trouvé un prétexte littéraire pour la figure. A mon avis, l'*Homme qui marche* possède déjà tout ce qu'il y a dans le *Saint Jean*, et il est pour moi exactement aussi bon, aussi expressif.

R.B. – Que pensiez-vous de Rodin après votre passage à l'Art School?

H.M. – Je n'ai plus jamais été influencé directement par Rodin, bien qu'il reste pour moi certainement le plus grand depuis Michel-Ange. Je veux dire que je le préfère aux autres sculpteurs, au Bernin, par exemple, ou à Jean Bologne. Avant Michel-Ange, il y a eu Giovanni Pisano, et Giovanni Pisano signifie pour moi plus que Rodin. Vous comprenez, je n'ai pas subi une influence directe de Rodin parce que Rodin est un modeleur-né. Il aimait la terre glaise, les matériaux mous, qu'il travaillait de façon incroyable, merveilleusement. Tandis que mon inclination naturelle m'a toujours porté plutôt vers la taille directe. Je préfère les formes dures aux formes douces. Je n'aime pas vraiment ses formes taillées dans la pierre, mais cela ne veut pas dire que je ne reconnaisse pas en lui le grand homme qu'il est.

R.B. – Pensez-vous que les sculptures en marbre de Rodin sont très loin de la sensibilité d'aujourd'hui?

H.M. – Je ne peux vraiment pas les regarder avec plaisir. D'une manière ou d'une autre, dans ces sculptures de marbre, Rodin est handicapé par des réflexes victoriens. Je pense que chacun est plus ou moins influencé, ou marqué, par son époque. Mais vous comprenez, quelqu'un comme Cézanne n'est pas entravé par la sentimentalité victorienne. Rodin, lui, l'était, dans une certaine mesure.

R.B. – Spécialement après 1900?

H.M. – Oui, surtout à partir de ce moment-là.

R.B. – Quand vous étiez un très jeune homme, à Leeds, Rodin était-il passé de mode? Etait-il pour quelques-uns trop littéraire, trop sentimental?

H.M. – Non, quand j'étais élève de l'Art School, à partir de 1919–1920, puis quand j'étais étudiant, c'est-à-dire jusqu'en 1924, je dirais que Rodin était terriblement admiré. Mais plus tard, après que Cézanne, le Cubisme, etc., ont été connus, alors la réputation de Rodin a commencé à diminuer auprès de beaucoup de mes amis peintres (les sculpteurs étaient peu nombreux à l'époque). Il y avait naturellement des peintres, comme Matisse, qui connaissaient sa valeur. Je pense que si quelqu'un a été influencé par Rodin, c'est Matisse. L'évolution déterminée par le Cubisme, l'intérêt pour l'Art Primitif et l'Art Nègre ont entraîné, à mon avis, cette désaffection envers Rodin.

R.B. – C'est une affaire de génération, je crois. Lipchitz a écrit qu'en 1912 il avait exposé une petite tête au Salon, et avait appris que Rodin l'avait admirée quand il y était venu. Lipchitz fut absolument catastrophé et se demandait: « Qu'est-ce qui ne va pas dans cette petite tête pour que Rodin l'apprécie? » Lipchitz ajoute qu'il a mis des années à comprendre comment, dans un certain sens, les figures fragmentées de Rodin, les torses sans têtes, étaient des tentatives pour réaliser le genre de métamorphose recherchée par le Cubisme. Mais vos années d'étudiant sont venues après cela?

H.M. – Oui, je suis venu plus tard. Mais je pense que mon attachement violent, presque obsessionnel, pour Michel-Ange, au départ, m'a fait apprécier Rodin, parce qu'il est « construit » sur Michel-Ange et qu'il a compris son œuvre complètement. Dans le livre où Gsell rapporte ses entretiens avec Rodin, celui-ci montre à l'auteur, en modelant quelque chose je suppose, ce qu'est le rythme propre de Michel-Ange. Il était très capable de le faire. Il comprenait le genre de torsion que Michel-Ange donnait aux poignets, aux bras, aux hanches, etc...

R.B. – Dans *Le Penseur*, il a très consciencieusement travaillé le coude droit qui vient s'appuyer sur la cuisse gauche; il a donné au torse une posture qui est tout à fait de Michel-Ange.

H.M. – Oui, exactement. J'ai parlé du torse de *L'Homme qui marche* que nous avons à la maison. Nous avons aussi deux autres bronzes de Rodin, l'un est une petite figure de femme, exécutée plus tôt: l'attitude est exactement celle du David, sauf les bras. L'autre est un des derniers bronzes de *Danseuses*.

R.B. – J'aimerais beaucoup savoir ce que vous pensez des petites figures de danseuses de Rodin, comparées à celles de Degas, qui doivent être à peu près contemporaines?

H.M. – Curieusement, celles de Rodin ont plus de mouvement que celles de Degas. On pourrait penser que le sculpteur est plus statique, parce que le matériel utilisé en

1-2 *A la fin de sa carrière, dans les premières années du siècle, Rodin exécuta des centaines de petites figures en mouvement et de torses qui n'étaient souvent que des fragments. Ceux-ci expriment peut-être son intérêt pour les torses grecs classiques, souvent incomplets, que collectionnait le sculpteur. Ces improvisations, réalisées comme des exercices personnels, ont rarement été fondues durant sa vie. Leur spontanéité et leur vigueur explique l'intérêt particulier qu'éprouve Henry Moore pour ces figures. Il en existe un très grand nombre dans le dernier atelier de Rodin, à la Villa des Brillants, à Meudon, rattachée maintenant au Musée Rodin.*

3 L'Homme qui marche. *1877-1878. Bronze. Haut. 86,6 cm. Paris, Musée Rodin. Cette figure, en demi-grandeur nature, est une étude préliminaire pour le grand* Saint Jean-Baptiste prêchant. *Henry Moore possède un moulage de* l'Homme qui marche *et, comme bien des gens aujourd'hui, il le préfère à la figure définitive.*

4 Saint Jean-Baptiste prêchant. *1878. Bronze. 200 × 56 × 98 cm. Paris, Musée Rodin. Rodin avait été accusé à tort d'avoir pratiqué une « surmoulure » pour sa statue de* l'Age d'airain, *jugée trop réaliste pour avoir été exécutée selon les techniques habituelles. On peut penser que Rodin a voulu répondre à ses détracteurs avec le saint Jean où il a exprimé le mouvement mais sans lui donner une attitude naturaliste (les deux pieds sont posés sur le sol, alors que la figure fait un pas en avant).*

3

4

sculpture est plus calme. D'une certaine manière, il est plus facile de saisir un mouvement avec la ligne d'un dessin qu'avec un matériau solide. Mais pour moi, les *Mouvements de Danse* de Rodin sont beaucoup plus la représentation d'un mouvement instantané, alors que Degas montre des positions que les danseuses peuvent garder cinq minutes.

R.B. – Ce que vous dites est tout à fait vrai des ébauches sculptées que Rodin a faites de Nijinsky en 1912.

H.M. – Il y a eu récemment à Londres une exposition de petits bronzes de Rodin, avec un exemplaire du *Nijinsky*. J'aurais beaucoup aimé l'avoir, mais c'était la dernière épreuve et malheureusement elle était déjà vendue, à Kenneth Clark.

R.B. – Il y a là une véritable explosion de mouvement.

H.M. – Dans mes sculptures, je ne cherche pas à saisir le mouvement au sens d'un mouvement physique. Je cherche à donner le sentiment qu'une chose peut bouger, peut s'articuler, qu'elle n'est pas figée, qu'elle peut respirer. Par la disposition des masses, on peut obtenir le mouvement, l'équilibre, qui vient de l'intérieur. La sculpture est statique, mais elle possède une faculté de mouvement interne. C'est cela que j'aime,

ce qui ne m'empêche pas d'admirer celle de Rodin. Elle était, je pense, l'aboutissement de ses dessins. Vous savez comment il procédait: le modèle marchait autour de l'atelier et il prenait des croquis rapides, instantanés, en une minute.

R.B. – Sans même regarder le papier...

H.M. – En effet, sans regarder le papier. C'est pour cela, je crois, qu'il pouvait saisir des attitudes momentanées et les rendre en sculpture. Je n'y avais pas pensé jusqu'ici, mais je suis sûr que c'est là la différence entre les peintures de Degas représentant des danseuses et les figures de danseuses sculptées par Rodin. On sent que Degas travaillait au théâtre, qu'il voyait les danseuses s'exercer, et répéter indéfiniment leurs mouvements. Rodin, lui, montrait ce qu'il voyait pour la première fois.

R.B. – Rodin semble avoir cherché dans ses modèles l'inattendu, l'accidentel, l'acrobatique presque. La figure de *Saint Jean* paraît représenter une recherche différente du mouvement. Pensez-vous que Rodin, quand il l'a fait, après toutes les critiques l'accusant d'avoir travaillé l'*Age d'Airain* d'après un moulage exécuté sur un modèle vivant, a choisi délibérément une position qui ne pouvait avoir été moulée d'après nature? Alors que la figure marche vers l'avant, les deux pieds sont fermement plantés sur le sol. En fait, il montre deux attitudes en une seule, n'est-ce pas?

H.M. – Oui, mais il y a, je crois, une autre dérivation. Je suis sûr qu'il a fait d'abord le torse et qu'il a ajouté les jambes. C'est le genre de chose que Michel-Ange a faite quelquefois. Je crois que les jambes sont celles d'un homme et le torse celui d'un autre. Vous voyez, l'une des jambes est tournée vers l'extérieur, la seconde de l'autre côté, vers l'intérieur. Et c'est admirable. Le *Saint Jean* est merveilleux.

R.B. – Il a souvent travaillé de cette manière, n'est-ce pas, pour les *Portes de l'Enfer*, par exemple, où il y a toutes sortes de bras, de jambes et de têtes, qui sont interchangeables? Aimeriez-vous parler des *Portes de l'Enfer*?

H.M. – Pour moi, c'est une sorte de tour de force accompli par quelqu'un ayant en tête une série de romans, comme Balzac, et en cela c'est une remarquable réussite. Mais, personnellement, je trouve cela trop littéraire, trop compliqué. Je préfère les figures qu'il a faites d'après les *Portes* à l'œuvre elle-même. C'est comme le plan d'un roman, mais dans un roman c'est la compréhension des personnages, l'interprétation, le style, etc... qui comptent le plus. De la même manière, je crois que dans le cas des *Portes*, Rodin n'exprime pas l'idée essentielle. Ce n'est pas... du gâchis, mais je crois que c'est du gaspillage: c'est mettre trop de choses sur une idée. Par contre, les *Portes* ont été pour lui comme une bibliothèque de références d'après laquelle il a travaillé par la suite.

R.B. – Oui, il l'a appelé son «Arche de Noé».

H.M. – En soi, cela ne m'a jamais ému.

R.B. – Lui-même a toujours pensé que ça n'était pas fini. Il y a travaillé 38 ans. Il y a placé, je crois, environ 180 figures qu'il enlevait et remettait successivement. Y a-t-il dans les *Portes* certaines figures qui vous intéressent spécialement?

H.M. – Il y a la *Vieille Femme*, qui m'a influencé lorsque j'étais étudiant. On découvre parfois un détail, ou même une petite figure, ou certaines des maquettes, qui sont formidables et aussi passionnantes pour moi que les œuvres les plus achevées. Cela ne m'empêche pas d'apprécier ses grandes œuvres, le *Saint Jean-Baptiste*, le *Balzac*, avec son pouvoir dramatique intense, *Les Bourgeois de Calais*, qui sont merveilleux naturellement. Mais je suis tout aussi ému par la figure de Nijinsky, qui est une petite sculpture, ou par des fragments minimes et des improvisations tardives que par les grandes pièces.

R.B. – Ces petites sculptures n'étaient pas des commandes, mais des œuvres modelées pour son propre plaisir. Elles sont effectivement plus proches de notre goût d'aujourd'hui, y compris les torses et les fragments de figures, mais elles ont été terriblement critiquées à l'époque. Il y a eu toutes sortes de caricatures et de plaisanteries sur l'audace dont Rodin faisait preuve en exposant de tels fragments et sur le fait qu'elles auraient dû coûter moins cher puisque les bras manquaient, etc.

H.M. – Oui, Rodin est probablement le premier à avoir repris le thème antique du torse, du fragment. Je me rappelle avoir lu qu'à la fin de sa vie il disait regretter de n'être pas né vingt, trente ou quarante ans plus tard parce qu'alors il aurait simplifié son travail. Il regardait sans doute en disant cela certains fragments de sculpture grecque archaïque qui lui appartenaient.

R.B. – Voulez-vous parler de ses portraits?

H.M. – Oh! les portraits sont merveilleux, quelques-uns sont admirables, parce que Rodin avait un sens remarquable du caractère. Il y en a un, de ses débuts, *L'Homme au nez cassé*... Et une tête colossale, *Grande tête d'Iris*. C'est extraordinaire. Il y a une chose qu'on trouve seulement chez Rodin: il aimait laisser les marques du moule sur les figures, peut-être pour plusieurs raisons. Le moule est fait de plusieurs morceaux. Si une partie du moule ne s'ajuste pas très bien, il se produit une déformation qui laisse une longue arête, une ligne épaisse — Rodin tenait à ce que les praticiens laissent ces traces du moule, parce qu'alors il pouvait voir si celui-ci n'avait pas été appliqué d'assez près ou si le moule avait joué et modifié la forme intérieure. Quoi qu'il en soit, il laissait ces marques, et le plâtre était coulé en bronze tel quel. C'est une façon de voir si la fonte est vraiment une bonne fonte. Il doit y avoir une ligne très fine le long des joues. De plus, cela donne probablement une sorte de délimitation qui souligne la forme. Pour moi, en tout cas, c'est cela. J'aime ces lignes du moule qui subsistent.

1 Celle qui fut la Belle Heaulmière. *Avant 1885. Bronze. 51 × 21 × 30 cm. Paris, Musée Rodin. Le titre de cette figure, qui représente une vieille femme de 82 ans, a été inspiré à Rodin par une ballade de François Villon. Moore dit qu'il a été influencé par ce bronze au début de sa carrière.*

2 Nijinsky. *1912. Bronze. 18,5 × 9,5 × 9 cm. Paris, Musée Rodin. Très attaché à la représentation du mouvement, Rodin était fasciné par les danseurs. Il a dessiné ou peint avec une merveilleuse rapidité, Loïe Fuller, Isadora Duncan, les danseurs javanais ou cambodgiens de passage à Paris. Quand Nijinsky, en 1912, fit sensation dans « L'Après-midi d'un faune » avec les Ballets Russes au Châtelet, Rodin fut parmi ses admirateurs. Plus tard, Nijinsky vint à l'atelier de Rodin où il dansa pour lui. Cette figure exprime toute la puissance et la passion des mouvements de Nijinsky.*

1 *A gauche: Edgar Degas:* Danseuse. *Quatrième position sur la jambe gauche. Bronze. 57,5 cm. A droite: Rodin:* Mouvement de danse, *C, 1911. Bronze. 35,5 cm. Henry Moore, qui possède un exemplaire d'une figure de danseuse de Rodin, l'oppose aux bronzes de Degas représentant le même sujet. Il insiste sur le fait que les figures de Rodin montrent un mouvement spontané, une position qui ne pourrait se prolonger, alors que les danseuses de Degas ont les attitudes classiques du ballet.*

R.B. – C'est une idée très actuelle de respecter ainsi la vérité du matériau. Cela me rappelle le désir qu'avait Rodin de faire mettre *Les Bourgeois de Calais* directement sur le sol, sur les pierres du square de Calais auquel ils étaient destinés. Il voulait que les gens puissent passer entre les figures, que les enfants y jouent, les frottent, leur donnent une patine.

H.M. – Oui, mais quand le gouvernement anglais a acheté le moulage des *Bourgeois* pour le placer près du Parlement, Rodin a approuvé et dessiné lui-même, je crois, le socle qui les élevait à près de 5 m de haut. Plus tard, nous avons pensé qu'on les verrait mieux s'ils étaient moins haut, parce qu'ils étaient perdus dans les arbres. Les arbres avaient grandis depuis l'époque où le groupe avait été installé en 1913. Et l'une des raisons pour lesquelles je suis heureux de faire partie de la Commission Royale des Beaux-Arts est que je suis l'un des responsables — peut-être le principal responsable — du fait qu'on les a replacés plus bas, et dans un site plus dégagé. Nous avons enlevé la partie supérieure du piédestal, ce qui les place à 1 m du sol environ. C'est assez pour que les gens aient une relation humaine avec les figures au lieu de les considérer de loin. C'est ce que Rodin sentait, j'en suis sûr, quand il disait souhaiter que ses figures soient « accessibles ». L'homme qui était directeur du Victoria & Albert Museum à l'époque où Rodin donna ses bronzes, en 1914 je crois, m'a raconté ceci: il travaillait un matin avec Rodin à l'installation des bronzes et le sculpteur lui aurait dit: « Je voudrais que celui-ci soit sur un piédestal de telle hauteur ». Ils allèrent déjeuner et, au retour, Rodin demanda: « Qui a mis ce piédestal comme ça? Ce n'est pas ce que je voulais... » Mais ce genre de chose, le choix d'un cadre pour un tableau, la hauteur d'un socle pour une sculpture, etc... ce n'est qu'une affaire de goût, cela n'a rien à voir avec la véritable création.

J'ai toujours été frappé par le fait que les figures des *Bourgeois* avaient été conçues, à un moment donné, pour être isolées les unes derrière les autres, comme dans une procession sur le chemin qu'avaient emprunté les bourgeois. Plus tard, Rodin a dû les réunir ensemble; or ils paraissent aussi naturels qu'ils l'étaient avant d'être placés en groupe. En un sens, il est étonnant que ce groupe nous semble parfaitement cohérent parce que les figures en réalité n'ont rien à faire les unes avec les autres. Pourquoi cet homme fait-il tel geste et celui-ci tel autre? Pourquoi cette figure se tourne-t-elle de ce côté? En vérité, je crois que le grand don de Rodin, sa grande contribution est cette énergie qu'il pouvait donner de l'intérieur à une sculpture, cette espèce de tension nerveuse, qu'il mettait dans les figures humaines. C'est la vitalité dont il était doué qui compte pour moi, et non pas l'agencement ou le rapport architectural.

R.B. – Pensez-vous que Rodin a été un homme remarquablement doué, mais pas un novateur?

H.M. – Oh non, pas du tout. Je suis persuadé qu'il a été un grand novateur.

R.B. – Vous voulez dire qu'il a été un novateur en raison de ce qu'était la sculpture du XIX[e] siècle au moment où il a atteint sa maturité?

H.M. – Oui, parce que depuis le Bernin jusqu'à Rodin, à mon avis, la sculpture n'a cessé de dégénérer. Il fallait quelqu'un, comme il l'a dit lui-même, qui laisse tomber la sculpture par terre et la regarde différemment: c'est ce qu'il a fait, bien qu'il ait gardé une très grande admiration pour la tradition. Mais c'est ainsi, je crois, que procèdent tous les novateurs. Notre plus grand peintre anglais, notre seul peintre, c'est Turner; or, jusqu'à l'âge de 50 ans, il a imité d'autres peintres. Il voulait prouver qu'il était aussi fort que Claude. Mais à la fin, en suivant cette voie, il est devenu le plus original des peintres anglais et l'un des plus originaux du monde. Je crois qu'on parvient à créer une œuvre constituant un apport réel par une évolution lente, en construisant à partir d'autre chose, c'est ce que Rodin a fait. Naturellement, Cézanne aussi l'a fait.

R.B. – Il disait admirer énormément Carpeaux, Barye, Rude...

H.M. – Oui. Si vous apprenez un métier, il faut l'apprendre des gens qui l'ont pratiqué avant vous et si vous n'avez pas d'admiration pour certains d'entre eux, vous ne prenez pas un bon départ.

R.B. – Il disait aux jeunes: «Vous devez admirer ceux qui sont venus avant vous. » Mais pour vous, la sculpture du XIX[e] siècle en France ou ailleurs était réellement embourbée dans l'académisme?

H.M. – Oui, et à cause de cela, la façon dont les gens ont commencé à faire faire leur travail. Rodin lui aussi a pris certaines de ces habitudes, l'atelier produisant à sa place, ses pierres taillées par d'autres que lui, sa fabrique. Le résultat était aussi mauvais que celui obtenu par les académiciens: ils créaient quelque chose, d'autres l'exécutaient pour eux. Voilà pourquoi je dis que la sculpture en pierre de Rodin est mauvaise. Il disait sans doute simplement à son atelier d'imiter le genre de choses que Michel-Ange avait faites, ce qu'on appelle la sculpture inachevée, où le sujet reste pris dans le bloc; mais il n'y reste pas comme ceux de Michel-Ange. Michel-Ange développait le sujet et il ne partait pas d'une chose complète. Je crois que, dans certains cas, Rodin a peut-être fait un modèle complet et puis l'a envoyé aux sculpteurs en leur disant de s'arrêter quand ils en seraient à un certain point et de laisser le sujet encore enfoui dans le bloc.

R.B. – Vous pensez que c'est aussi artificiel que cela?

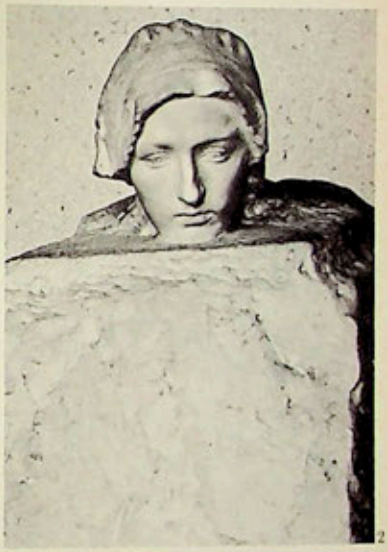
H.M. – Oui, je le crois.

R.B. – Vous parlez d'œuvres comme la tête en marbre de Camille Claudel.

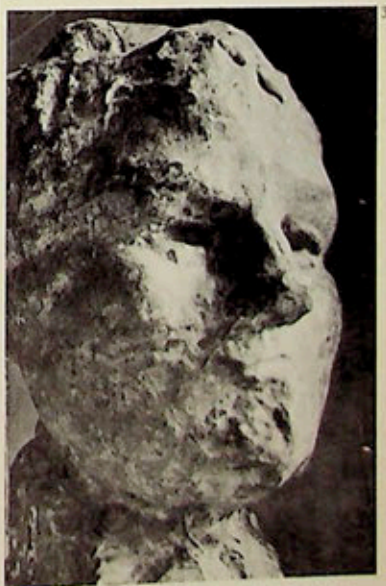
H.M. – Peut-être en effet. Je suis sûr qu'il ne l'a pas faite ainsi à l'origine.

R.B. – Je pense que Rodin était totalement inconscient des expériences accomplies au début du siècle en sculpture, je veux dire de l'œuvre d'hommes comme Matisse, Duchamp-Villon, Archipenko, Brancusi...

(Suite page 64)



2



3

2 La Pensée. *1886. Marbre. 74 × 55 × 52 cm. Paris, Musée Rodin. Le modèle est la Camille Claudel, jeune femme très belle et très douée, qui fut pendant quinze ans l'élève de Rodin et sa maîtresse. Sœur de Paul Claudel, elle avait 22 ans quand elle posa pour cette tête. Quand leur tumultueuse liaison s'acheva, Camille Claudel perdit la raison. Elle mourut 30 ans plus tard, en 1943, dans un asile d'aliénés.*
3 Grande Tête d'Iris. *1890-1891. Bronze. Haut. 60 cm. Paris, Musée Rodin. Cette tête étrange et troublante a été agrandie de son format primitif jusqu'à plus de deux fois grandeur nature. Henry Moore commente les traces du moulage qui apparaissent sur la joue droite.*

LA "SUITE PRISUNIC"

par Jacques Putman

Catalogue réalisé pour la « Suite Prisunic de gravures originales contemporaines ». Préfacé par François Mathey et Jacques Gueden, il comprend une brève présentation artist

Pierre Alechinsky, né à Bruxelles en 1927. 1949-1951 : Membre du Groupe Cobra. 1951 : s'installe définitivement à Paris. Ses œuvres figurent dans plus de 40 musées, des expositions personnelles eurent lieu dans les principales villes d'Europe et des États-Unis; on a publié 283 estampes gravées par lui et fait l'objet d'un catalogue raisonné (Munich 1967).

I

« Le Dénouement »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

II

« La Fleur de l'Âge »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

Wifredo Lam, né à Cuba en 1902. 1938 : arrive à Paris, se lie avec Picasso, rencontre André Breton, Max Ernst, etc., et participe au mouvement surréaliste. 1966-1967 : d'importantes rétrospectives ont lieu à la Kunsthalle de Bâle, au Kasimir Gesellschaft à Hanovre, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, au Moderna Museet de Stockholm et au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

III

« Sans titre I »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

IV

« Sans titre II »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

Roberto Matta, né à Santiago du Chili en 1911. 1934-1938 : stage chez Le Corbusier. 1939-1947 : vit aux États-Unis. 1947 : revient en Europe. Ces dernières années de vastes rétrospectives ont lieu au Museum of Modern Art, New York, aux Musées d'Art Moderne de Stockholm, Vienne, Düsseldorf, Amsterdam et Bruxelles.

V

« Les Vénusiennes »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

VI

« Les Jupiteens »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

Personne ne niera que c'est du contact quotidien de l'œuvre que naît avant tout une compréhension profonde rendue de nos jours d'autant plus difficile, mais passionnante et enrichissante, qu'il s'agit de l'art de l'époque dans laquelle nous vivons, donc de manifestations qui choquent et qui semblent au moment même l'apanage d'une élite intellectuelle avant d'être intégrées par la société et de devenir patrimoine artistique commun. Seule une relation journalière avec l'œuvre d'art, qui est partie de la vie même, permet de saisir ce que Jacques Gueden, gérant de la SAPAC, Prisunic, appelle « la fonction prospective de l'art qui est à l'aile marchante de la civilisation, qui est en avance, qui exprime par anticipation des besoins qui se dessinent à peine encore ». Remarquons qu'à l'exception des siècles de foi collective la notion d'objet d'art à Athènes, à Rome, de la Renaissance à aujourd'hui, est liée à l'idée de possession. François Mathey a raison d'écrire en présentant l'effort Prisunic: « Voir, c'est déjà posséder et le Musée ouvert à tous a donné l'envie d'avoir ».

Au problème culturel ainsi défini, comment Prisunic, dont l'effort vers le style et le goût sont connus et qui est peut-être le seul des grands magasins à se poser ce genre de questions, a-t-il répondu? Somme toute, relativement peu d'alternatives étaient ouvertes. Organiser des expositions d'avant-garde dans ses magasins et les faire circuler en province? C'était rivaliser à la fois avec les galeries publiques et commerciales, se limiter à un effort extérieur de prestige morcelé dans le temps, c'était forger une sorte de pièce rapportée dont le fruit ne pourrait en aucun cas se retrouver sur les murs mêmes des habitations.

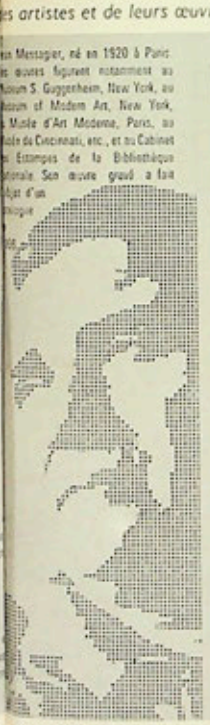
Vendre à bas prix, à très bas prix, des reproductions choisies ou spécialement éditées? Cela aurait été oublier que, du fait du changement de format et de technique inhérent à la reproduction mécanique, celle-ci, pour agréable qu'elle soit, n'est que la réminiscence d'une œuvre admirée au préalable; elle permet de se souvenir, de retrouver une sensation passée mais non de vivre vraiment puisque la main de l'artiste ne s'y est pas marquée. Bien sûr, la reproduction n'est jamais un objet de possession, encore moins de collection.

Solution retenue cette fois-ci? Deux techniques traditionnelles par excellence: la pointe sèche et la lithographie qui permettent la vente d'une œuvre originale réalisée par l'artiste à un tirage limité et non excessif, conservant à toutes les planches la même qualité (300 exemplaires numérotés et signés, vendus 100 francs la pièce). Il va de soi que Prisunic, dans son souci d'assurer une valeur future à ces œuvres, a été particulièrement attentif à ce que les gravures éditées par lui ne soient pas de ces reproductions lithographiques signées dont on a tellement abusé ces dernières années mais, au contraire, des œuvres strictement originales réalisées directement sur la pierre ou le métal par l'artiste lui-même.

Le parti pris une fois adopté, il s'agissait d'introduire ces images dans le cadre du grand magasin, à côté des milliers d'articles vendus par lui; il ne peut être question ici de manipuler et de rouler ces œuvres sous les yeux du public qui ne peut pas davantage les feuilleter dans un carton à dessin, par exemple. En même temps, et contrairement au cabinet des estampes des temps passés, il importait que ces œuvres soient exposées. Double programme

UN MAGASIN A SUCCURSALES MULTIPLES A EU L'EXCELLENTE IDÉE DE DEMANDER DES GRAVURES ORIGINALES A DES REPRÉSENTANTS PARTICULIÈREMENT QUALIFIÉS DE L'ART CONTEMPORAIN

brève présentation des artistes et de leurs œuvres, précédée d'une définition claire de la gravure originale, de la lithographie et de la pointe sèche.



VII

VIII

VII
« Les Yeux au Ciel »
Pointe sèche numérotée et signée, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F.

VIII
« Printemps à Mille cœurs »
Pointe sèche numérotée et signée, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix 100 F.

Reinhoud,
né à Grammont (Belgique)
en 1928.
1959 : s'installe à Paris.
Ses œuvres figurent notamment au Musée d'Art Moderne de Paris, au Musée du Middelheim, Anvers, au Museum of Modern Art, New York, au Stedelijk Museum, Amsterdam, au Israel Museum, Jérusalem, au Silkeborg Museum (Danemark).

IX

X

IX
« 17 pour »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F

X
« 17 contre »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F

Bram
Van Velde,
né en 1895
en Hollande
1925
s'installe à Paris
Rétrospectives à
la Kunsthalle
de Berne
au Stedelijk Museum
d'Amsterdam,
au San Francisco Museum of Art,
au Walker Art Center
de Minneapolis,
au Wallraf Richartz Museum
de Cologne,
au Musée d'Art Moderne
de Paris,
au Kunstmuseum
d'Oslo

XI

XII

XI
« Parcours jaune »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F

XII
« Parcours rouge »
Lithographie originale numérotée et signée, quatre couleurs, papier Arches, tirage 300 exemplaires, 50 × 65 cm, prix : 100 F

ns choisies d
u fait du cha
reproduction
st que la rém
permet de se
non de vivre
pas marquée
de possession.

itionnelles par
permettent la
un tirage limité
même qualité
ancs la pièce).
e valeur future
ue les gravures
thographiques
nnées mais, a
es directement

ire ces images
liers d'articles
ler et de roule
davantage les
même temps
mps passés,
le programme

contradictoire donc, résolu de la manière suivante: d'une part les gravures sont roulées à l'avance dans des tubes portant le nom de l'artiste, ce qui permet de les acquérir aussi rapidement et simplement qu'un quelconque objet manufacturé. D'autre part, un présentoir en forme de mât est conçu pour des exemplaires témoins. Aspect social et psychologique: si l'on tient compte que seule une infime partie de la population ose pénétrer dans les intimidantes galeries spécialisées et que le « complexe du seuil » est immense, cette fois la difficulté intérieure et matérielle d'acheter est réduite au minimum.

Dernier problème, le choix des artistes: six peintres ou sculpteurs de nationalités diverses, mais tous intimement liés à l'Ecole de Paris — Alechinsky, Lam, Matta, Messagier, Reinhoud et Bram van Velde — furent sollicités pour réaliser chacun deux gravures originales dans un format donné, 50 x 65 cm, sur papier Arches. Il est bien évident qu'à partir de six noms, il était impossible de faire preuve d'éclectisme sans donner naissance à une considérable confusion due à la représentation de tendances incompatibles. Des esprits chagrins objecteraient que le choix des artistes retenus peut paraître difficile... Prisunic, autant ici que dans d'autres domaines plus prosaïques, ne croit, pour la grande masse, qu'à un art ou à une marchandise de première zone sur le plan esthétique. Tout choix restreint est contestable, mais aussi justifiable: Bram van Velde a exercé une influence indéniable sur la jeune génération qui a tiré de ses angoisses, de ses doutes, de ses tâtonnements un nouvel art positif. La participation de Lam et de Matta au mouvement surréaliste international, les magistrales études qu'André Breton leur a dédiées, sont apparues devoir le imposer d'autant que l'attention qu'ils portent aux mouvement révolutionnaires ne pouvait manquer de les faire s'intéresser à un expérience de masse. Ce sont là trois grands maîtres touchant dépassant la soixantaine, tous trois de réputation internationale Alechinsky et Messagier, eux, ont autour de quarante ans. Dan des voies différentes, le premier à partir de l'expressionnisme nor dique et du groupe Cobra, le second à partir d'une tradition d mesure et de poétique française, ils ont élaboré une œuvre dense dont la gravure est partie integrante; avec près de 300 œuvre gravées, ils sont sans doute les graveurs les plus féconds de leu génération. Quant à Reinhoud, son exposition à New York en c moment-même connaît le plus vif succès. Il est sculpteur et c'es en tant que tel qu'il s'exprime dans la gravure et le dessin. Se deux gravures forment une paire au titre suggestif: « 17 pour » « 17 contre ».

Dans la problématique actuelle, ces six artistes illustrent le goû de la recherche, la soif de liberté, le sens d'un travail qui vire a plaisir propre à notre époque, anxieuse de voir éclater les formes les liens et les lieux traditionnels habituels. La présente expérienc de commercialisation est aujourd'hui la participation complémen taire d'une grande entreprise à l'effort de libéralisation des crea teurs soucieux de voir pénétrer leur message dans un public qu s'étend sans cesse.

Si vous voulez en savoir davantage

Ecrivez à Prisunic P.G., 102, rue de Provence, Paris, 9e

1 Wifredo Lam: « Sans titre II ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.
2 Pierre Alechinsky: « *La Fleur de l'Age* ». *Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.*
3 Roberto Matta: « Les Jupitiens ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.
4 *Jean Messagier: « Printemps à Mille cœurs ». Pointe sèche numérotée et signée. 50 × 65 cm.*
5 Pierre Alechinsky: « Le Dénouement ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.

1 Wifredo Lam: « Sans titre II ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 2 Pierre Alechinsky: « La Fleur de l'Age ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.
3 Roberto Matta: « Les Jupitiens ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 4 Jean Messagier: « Printemps à Mille cœurs ». Pointe sèche numérotée et signée. 50 × 65 cm.
5 Pierre Alechinsky: « Le Dénouement ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.

4

5

1 Bram Van Velde: « Parcours jaune ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 2 Reinhoud: « 17 contre ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 3 Roberto

1

2

3

1 Bram Van Velde: « Parcours jaune ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 2 Reinhoud: « 17 contre ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm. 3 Roberto Matta: « Les Vénusiennes ». Lithographie originale numérotée et signée. 50 × 65 cm.

MUNDUGUMOR

Suite de p. 24

rentrer chez toi. » Cette petite fée, d'un caractère aussi décidé, paraît-il, que les sœurs qu'elle s'est trouvées aujourd'hui en pays mundugumor, et qu'a visitées Margaret Mead, devait, en accouchant de deux jumeaux dont l'un était un porc, transmettre à celui qui avait forme humaine, une complexion aussi ardente. Héritage conforme aux lois de filiation en usage sur le Yuat, qui, selon le système dit des « cordes croisées », font des filles les légataires de leur père et des fils ceux de leur mère. Dès son plus jeune âge, ce dieu de la méchanceté suscite dans le monde une réprobation unanime. Son père, contraint de consoler la veuve et l'orphelin à force de cadeaux est au bord de la ruine: le héros redouble de fureur guerrière. Enfin, traversant un jour un hameau, sous couleur d'aider à l'érection d'une maison des esprits, du haut du pignon précipitant les poutres et les solives, il massacre un à un les villageois. Nul ne réussit à l'atteindre ou à le déloger; parmi les rescapés, un vieux guerrier couvert d'escarres enfin saisit son arc et le jeune dieu est atteint à l'œil droit. Frappé à mort, il tombe à terre, et s'écrie: « Mangez ma chair. Mais ne mettez pas ma tête à cuire; il n'y a pas de viande dessus. Jetez-la plutôt dans le marais où elle pourrira. » C'est alors que s'ouvre le premier festin cannibale. Laumann rapporte cet épilogue dans les termes suivants: « Les hommes se saisissent de son corps, le découpent, le rôtissent au feu et le mangent. Mais la tête, ils l'écrasent et en dispersent les débris dans le marais. L'occiput du héros s'y cache quelque temps, puis est transporté jusqu'à un autre hameau, dans un chargement de terre à potier. Une femme un jour, voulant faire de la poterie, aperçoit l'occiput du dieu dans la pâte: — Là, dans l'eau, une tête humaine! C'est le dieu qui lui répond: — Ne te sauve donc pas. Les gens de l'autre village m'ont tué. Ils m'ont mangé. Il n'y a que ma tête qui soit venue ici. A ces mots, tous accourent, tirent de la pâte le crâne du héros, le complètent avec de l'argile. Ils en font une tête entière et la fixent sur un corps de bois dans la maison des esprits. Puis ils tuent un coq et le servent au dieu pour son déjeûner. »

L'un des mérites de ce récit est de prêter une personnalité aux productions plastiques du fleuve Yuat et même à plusieurs de celles d'une vaste région comprenant le Moyen Sépik jusqu'aux environs du lac Chambri et les hautes terres parcourues par le fleuve Korewori. C'est le géant des premiers âges, couronné de la gloire solaire à laquelle il doit son éclatante férocité, son goût de la farce sinistre et la dureté cristalline de son rire, qui a prêté à la plus abondante illustration. Rien ne prouve qu'un peuple pour lequel la sculpture était l'exercice intellectuel le plus naturel ait ajouté un visage à un personnage mythologique. En ce sens l'idée d'illustration est suspecte. Plus probablement le récit a surgi de l'imagination même des sculpteurs à mesure que s'accentuaient les traits d'un individu de grand format. Quoi qu'il en soit, surgi ou non d'une seule venue dans les arts plastiques et dans la poésie populaire, il suffit que le personnage assis au bord des célèbres « chaises » ou tabourets du Sépik, puisse être identifié avec le jeune géant des temps immémoriaux. C'est lui qui présidait autrefois aux festins cérémoniels où l'on dévorait en son honneur les prisonniers ramenés vivants; les guerriers qui avaient pourvu au repas y assistaient, en compagnie du dieu, du haut des tabourets, sans jamais toucher aux viandes. Telle est au moins l'interprétation avancée par Schmitz qui estime que la chasse aux têtes, puis les repas cérémoniels où des porcs prirent la place des prisonniers, sont des substituts symboliques de la mise à mort autrefois largement pratiquée. Sur les rives du Korewori, les très singulières sculptures des Arambak connues sous le nom de Kamanggabi passent, elles aussi, pour des figurations du héros méchant dont les traces ne sont pas moins nettes sur les hautes terres. Toutefois leur style est si particulier, leur conception plastique si bizarre, et leur majesté, comme rongée de soucis, si puissante, que ces sculptures, tout en profil, montées sur une jambe unique et dont le corps fait de crochets embrassés supporte une tête en couperet, désignent un personnage plus amène ou dont on a oublié les ricanements.

C'est sur le Yuat pourtant que les deux mondes qui s'affrontent dans l'histoire du géant renouvellent leurs duels avec le plus d'élégante promptitude et d'acuité, dans un jeu serré, tout en passages d'éclairs. Fugaces et mortels; on y reconnaît l'extrême concentration d'humeur qui, sur le mode du goût, préfère le percutant à l'exhaustif, un éclat quelquefois peu soutenable à la lumière diffuse. La rareté des objets produits sur le fleuve Yuat témoigne de cette séparation instinctive du « subtil », à laquelle un peuple de grand génie a procédé au détriment de « l'épais ». C'est à proximité immédiate du village où prennent fin les aventures du héros solaire qu'ont été découvertes les sculptures qui, déposées aujourd'hui au Musée de Bâle, nous montrent ses traits changeants, son caractère capricieux et pourraient exercer notre ingéniosité psychologique si le caprice n'était la seule règle des êtres véritablement solaires. Tantôt satisfaits, tantôt perfides, ou gonflés de fureur sous leurs lunettes d'insectes rebondies comme des paires de balles, de l'une à l'autre de ces figurations, les géants primordiaux passent par tous les moments de la méchanceté publique et privée. Auraient-ils seuls en partage les sentiments noirs? Comment donc les démons de la terre et des eaux auraient-ils pu triompher des enfants du soleil à moins d'une égale détermination ou d'une volonté claire de nuire? Les fétiches dressés sur les flûtes mundugumor sont les mercenaires des puissances chtoniennes. Surgis du repos indistinct des marais ou de l'épaisseur inviolée des jungles, de toutes les cavernes humides où les serpents dorment d'un sommeil immémorial, ils ne sont venus au jour que pour mettre un terme aux ravages des « couteaux de clarté ». De la grande mère originelle, ils tiennent la certitude de soi, fruit des réflexions solitaires. Du soleil ils revêtent toutes les armes, ils adoptent l'impétuosité, ils tirent même les flèches; ainsi peuvent-ils rendre visibles les cheminements obscurs de la pensée longtemps lovée sur elle-même qui se détend avec brutalité dans la brousse des opinions adverses.

Si la Guerre fut jamais le Principe, c'est chez les Mundugumor, qui ont fait de l'animosité une heureuse leçon pratique. On remarque que ni des hommes, ni des femmes, on n'attend chez eux un comportement spécialisé dont rendrait compte, dans les origines, le tempérament solaire ou la complexion maternelle. La lutte des premières entités, qui à elles deux enfermaient tout le monde originel, anime chaque parcelle du monde d'aujourd'hui, plus que ne s'y incorpore de manière distincte en vertu de quelque hérédité le caractère de l'une ou l'autre. Elles se sont au cours de la gestation des mondes longtemps mesurées. Elles s'égalent dans l'agressivité qui est leur commune mesure. Aussi les faits de descendance qui sont une manière d'interpréter la réalité charnelle de l'histoire humaine trouvent chez les Mundugumor une illustration d'une exceptionnelle rigueur. Les lignées en cordes croisées, dont chacune détient, en guise d'emblème transmis de père en fille, puis de fille en petit fils, une flûte sacrée, procèdent des germinations antiques, de la turgescence des premiers bourgeons. Produits de la terre, les démons des flûtes sacrées qui doivent à leur mère tout l'espace intérieur de leur pensée, sont les sacrificateurs insignes par lesquels s'accomplit, dans le sein des limons, la mort du soleil.

Le cercle de la réflexion se referme sur cet évènement primordial dont la répétition ordonne non seulement les festins cannibales, mais la primauté de la pensée féminine, le rang de succession des individus et l'aigre voix des flûtes. Dans une tribu très dégagée de tout ritualisme, où les fêtes, loin d'être liées à quelque calendrier, résultent d'initiatives particulières, nul n'existe que par l'élégance de son jeu. Les filles seront aimées à proportion de leur sveltesse. Les guerriers, dont l'âme est plus altière qu'il n'est commun, frappent de nullité toute chose et tout geste où se traduit le besoin. En pays mundugumor, l'exigence pratique est non avenue. Il n'y a que les joueurs et les chasseurs qui entrent dans la maison des esprits qui est celle de l'impérissable. « Car lorsque tout est fini et que la lumière s'est éteinte, comme le dit Hölderlin, la légende seule, fumée dorée, comme venant des flammes du tombeau, flotte encore autour de nos têtes sceptiques. »

L'ŒIL

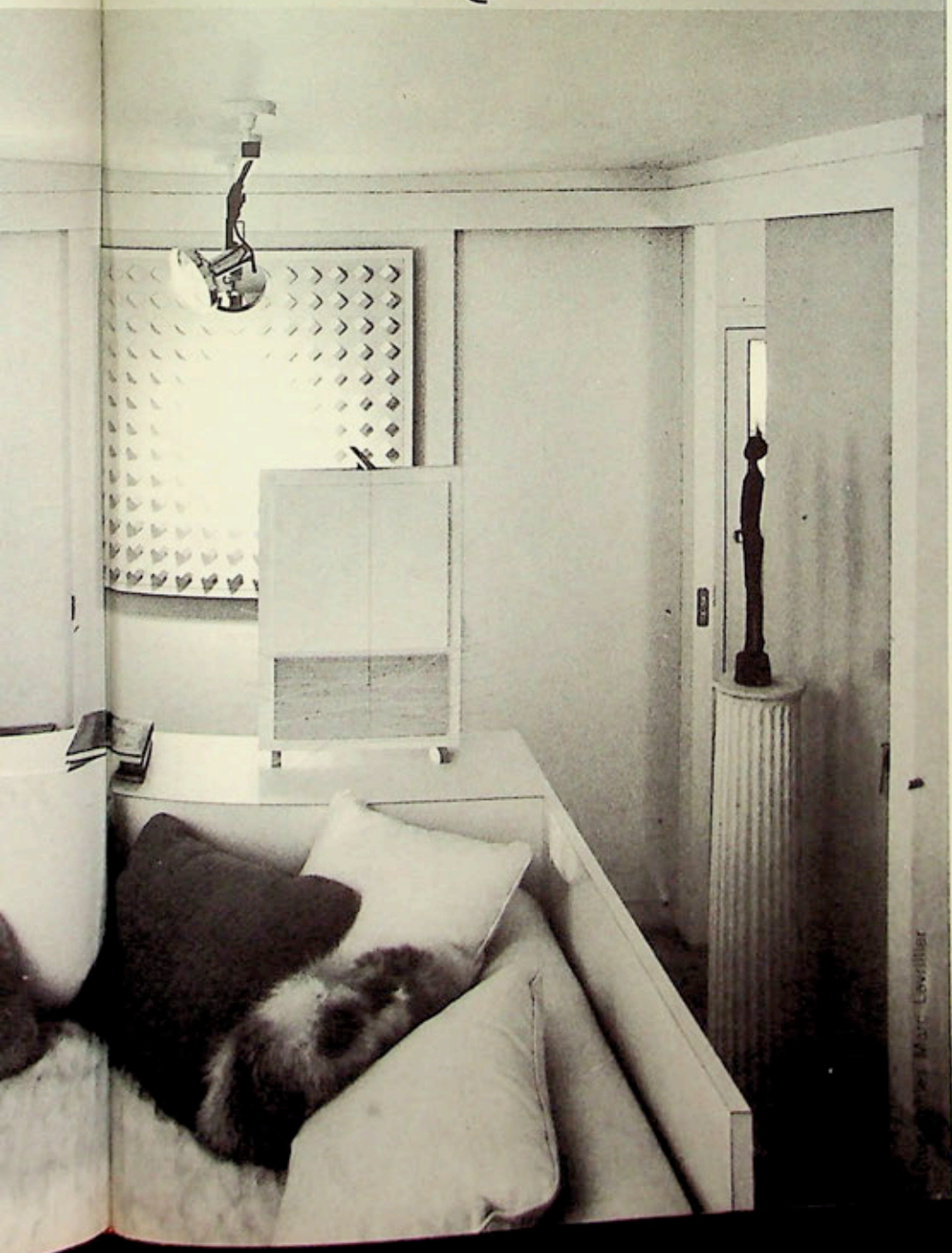
DU
DÉCORATEUR

50

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

Sous les toits d'un immeuble ancien du quai Voltaire, Hugh Chilsom a demandé au décorateur américain Charles Sévigny d'aménager son appartement à l'emplacement d'un local sans aucun confort dont la surface totale ne dépassait guère 35 m². Malgré ces inconvénients, la beauté de l'immeuble, sa situation exceptionnelle ont décidé Hugh Chilsom à s'installer ici, un peu comme dans un grenier de poète (il est d'ailleurs poète à ses heures); mais ce grenier est aujourd'hui métamorphosé en un studio très confortable, dont l'agencement rationnel utilise au maximum l'espace disponible: les deux pièces de l'appartement primitif ont fait place à une grande entrée, une salle de bains, une cabine de douche indépendante, de nombreux placards, une cuisine et un living-room sur deux niveaux. Cette disposition permet d'isoler le coin salon et le coin bureau, sagement placé dans la partie en contrebas pour éviter la tentation perpétuelle de la vue sur la Seine, les guichets du Louvre et Paris que l'on découvre des fenêtres. Pour grandir l'espace intérieur, les murs, la moquette, les éléments de formica, et la plupart des meubles y sont blancs.

6X6 - UN MINI-APPARTEMENT QUAI VOLTAIRE



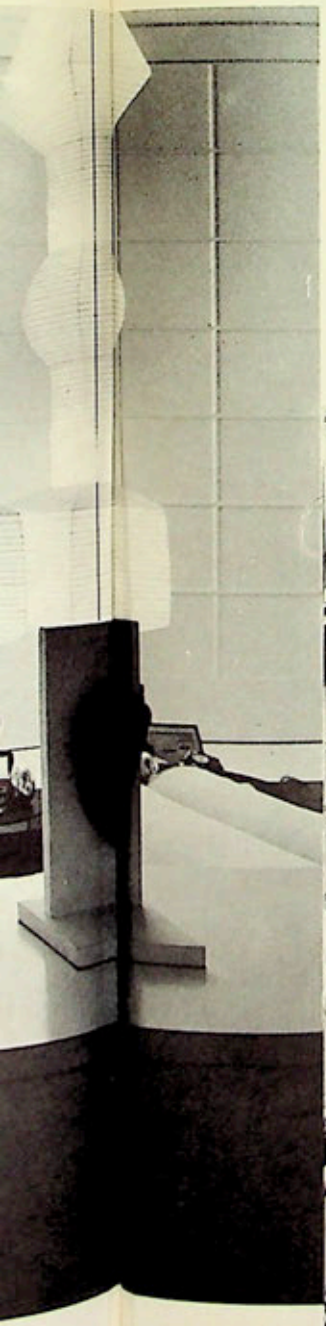
Vu de la fenêtre, le coin salon du living-room, qui sert également de chambre à coucher. Le lit, garni d'une couverture de vison blanc et de coussins de fourrure ou de tissu blanc est encastré dans le bloc de formica construit en épi au milieu de la pièce. A droite, deux marches mènent à la partie bureau, installé perpendiculairement entre le bloc de formica et le mur du fond. Elles conduisent également dans le hall, dont la pièce est séparée par une porte coulissante laquée jaune. Un relief de Tomasello est accroché sur le mur du fond, dans lequel est aménagée, sur toute la longueur de la pièce, une penderie fermée par une porte coulissante. A gauche, au-dessus du bureau de verre qu'on ne voit pas sur cette photo, une toile de Mathieu. Devant le miroir, un torse grec en granit noir et une œuvre cynétique, double face, de Soto. Deux spots orientables glissent sur un rail chromé fixé au plafond. Le miroir qui va du sol au plafond triple le volume de la pièce, puisqu'on y aperçoit, au-delà du salon, la salle de bains séparée par une structure de verre (voir page 49).

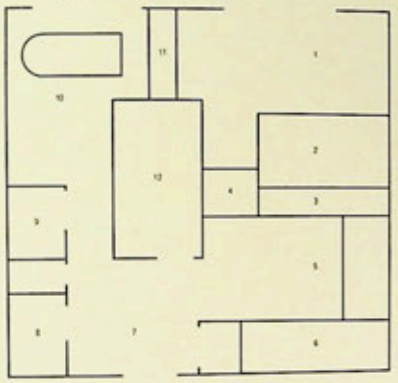
1 Le living-room vu du bureau. Le lit se trouve derrière le bloc de formica. La fenêtre est fermée par deux volets coulissants en contre-plaqué blanc. La structure de verre, à gauche est ici dissimulée par un volet accordéon recouvert de formica blanc. Dans l'angle, un siège blanc de Bertoia (Knoll International). A droite, devant la lampe de Nogushi, un guéridon de Saarinen, sur lequel sont disposés des minéraux, une sculpture, un œuf de Tiffany, etc... Tout le long du mur, sous la fenêtre, une tablette recouverte de formica blanc large de 50 cm sert à la fois de marche pour accéder à la terrasse, de table et aussi de siège.

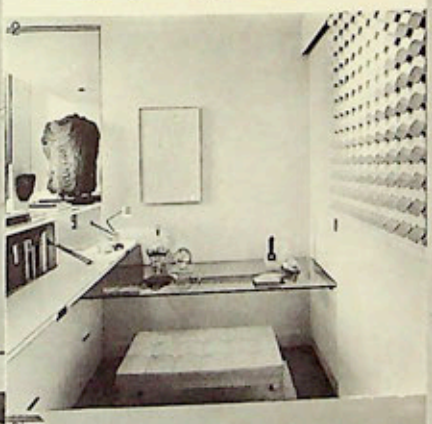
2 Le bureau est une dalle de verre fixée sur une armature horizontale de métal chromé entre le bloc de formica et le placard. Banquette de Florence Knoll, recouverte de skai jaune. Au-dessus du bureau, une toile de Mathieu et, à droite, un relief de Tomasello, sur la porte coulissante de la penderie. Le bloc de formica, du côté du bureau, est équipé de tablettes abattantes et de tiroirs permettant de ranger la machine à écrire, les livres, le pick-up et les disques.

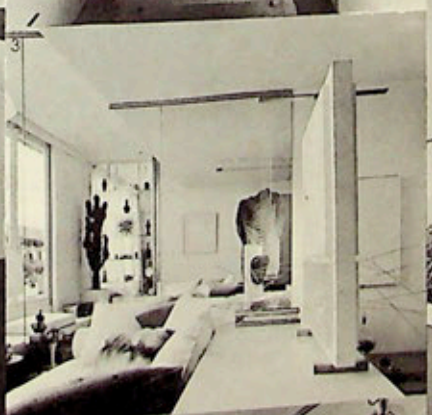
3-4 Le living-room avec les volets des fenêtres ouverts sur le balcon. Dans le miroir qui couvre le mur du fond, on aperçoit le reflet de l'étagère séparant le living-room et la salle de bains. A côté du cactus, deux cubes en aluminium, l'un positif, l'autre négatif, de Vasarely. Un coussin de toile blanche est posé sur la marche devant la fenêtre. Guéridon de Saarinen.
5 L'accès à la partie chambre à coucher. Les marches recouvertes de moquette, sont amovibles et forment rangement.

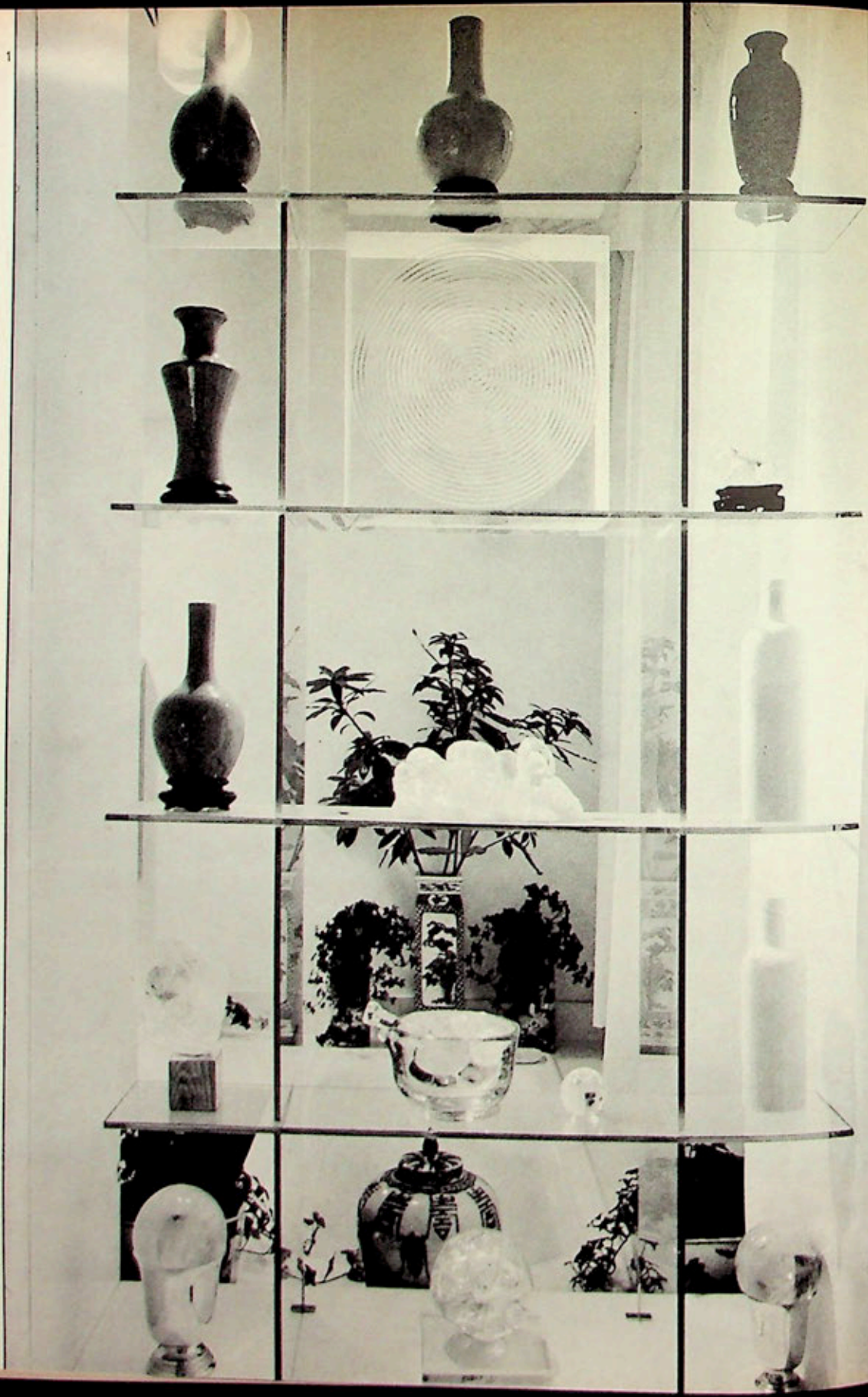
1 Living-room.
2 Divan du living-room.
3 Bloc séparant la partie salon et la partie bureau.
4 Marches. 5 Bureau.
6 Penderie. 7 Entrée. 8 W.C.
9 Douche. 10 Salle de bains.
11 Etagère vitrée. 12 Cuisine.





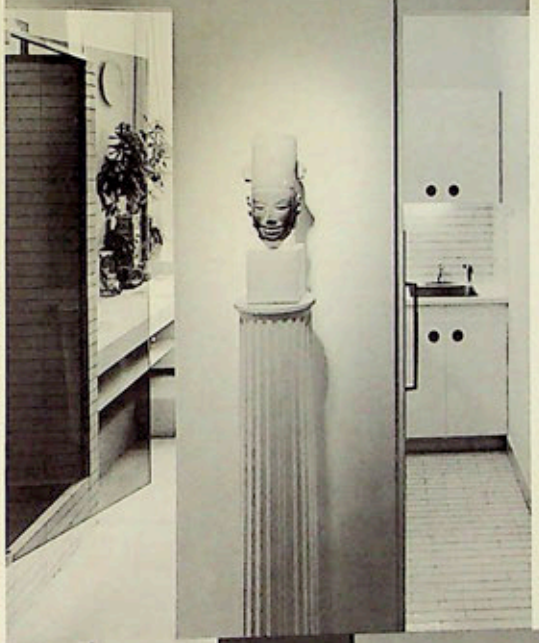




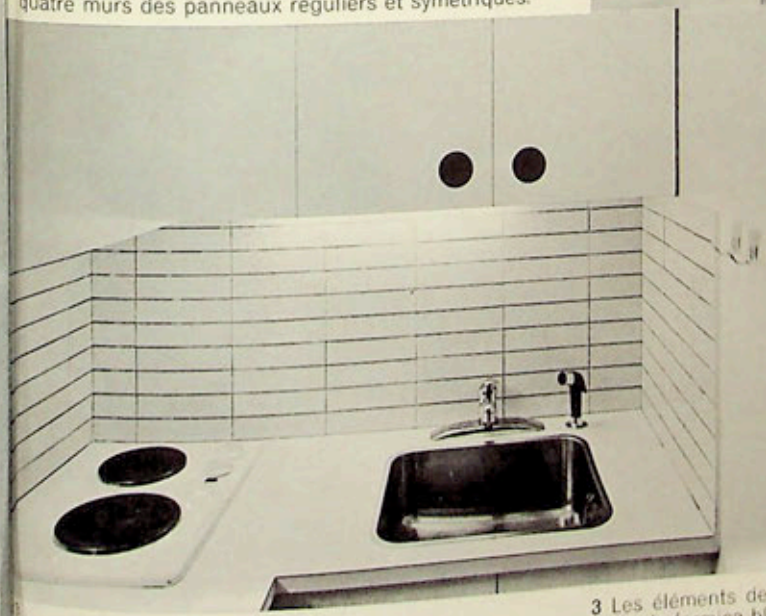


1 Struc
room: «
et le sc
tablette
scellée
une col
en ple
cristal,
et deux
la baig
2 Cette
l'entrée
celle d
une po
porte c
une co
une su
quatre

2



1 Structure de verre séparant la salle de bains du living-room: deux plaques de verre encastrées entre le plafond et le sol à l'aide d'attaches d'aluminium soutiennent cinq tablettes de verre imbriquées dans les vitres verticales et scellées au moyen d'une colle spéciale. Sur les étagères, une collection de vases chinois d'époque Ming, une œuvre en plexiglas à double face de Vasarely, des objets de cristal, des minéraux, une sphère en plexiglas de Godebski et deux bouteilles en verre de Venise. Derrière, on aperçoit la baignoire, entourée de porcelaines chinoises.
2 Cette photo montre la distribution des pièces autour de l'entrée. A gauche, la porte de la salle de bains; au centre, celle de la cuisine. A droite, le living-room, séparé par une porte laquée jaune qu'on ne voit pas ici. Face à la porte d'entrée de l'appartement, une tête égyptienne, sur une colonne de staff blanc. Dans cette pièce, qui occupe une surface de 2 x 2 m, portes et placards forment sur les quatre murs des panneaux réguliers et symétriques.

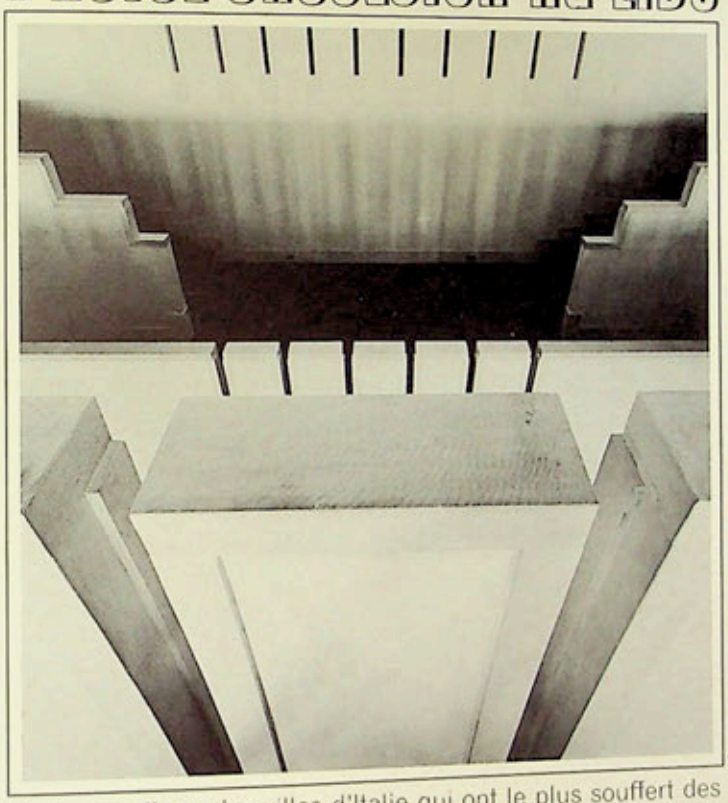


4

3 Les éléments de rangement de la cuisine sont recouverts de formica blanc. Murs en briquettes de céramique blanche au-dessus du plan de travail et de l'évier.
4 La fenêtre de la salle de bains donne sur la Seine. A gauche une cabine de douches construite en briquettes de céramique blanche et fermée par une porte de verre fumé. Le lavabo est encastré dans un bloc de formica blanc sur le même plan que la baignoire. On accède à celle-ci par une marche qui crée dans la pièce un double niveau, comme dans le living-room.

Photographies Marc Lavrillier

Les nouveaux aménagements de l'hôtel Excelsior au Lido

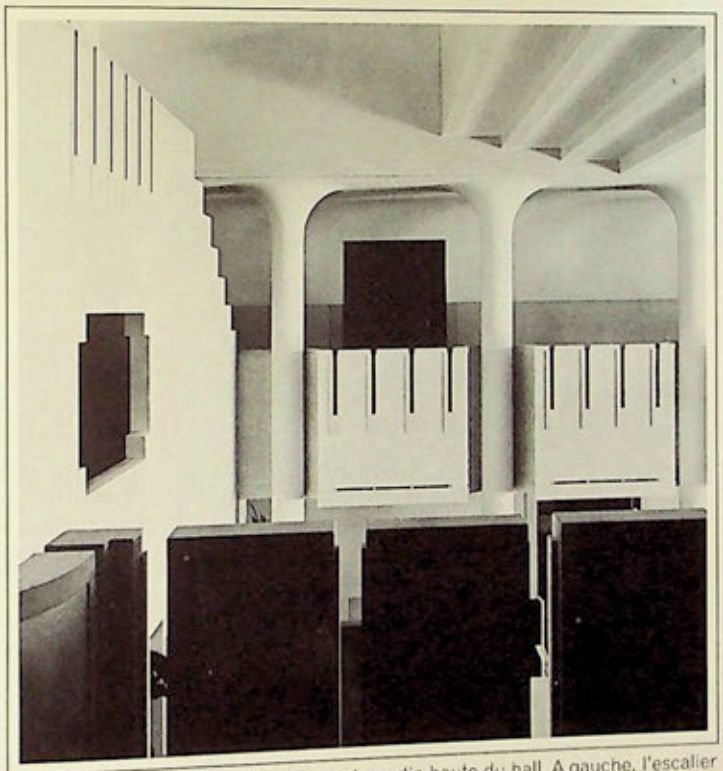


Venise est l'une des villes d'Italie qui ont le plus souffert des inondations de l'hiver dernier. Mais là comme ailleurs, l'énorme travail de remise en état, entrepris aussitôt et mené avec une étonnante rapidité, a été souvent l'occasion d'excellentes restaurations et parfois de très heureuses transformations. C'est le cas de l'hôtel Excelsior au Lido, dont le rez-de-chaussée avait été dévasté ainsi que les aménagements de la plage.

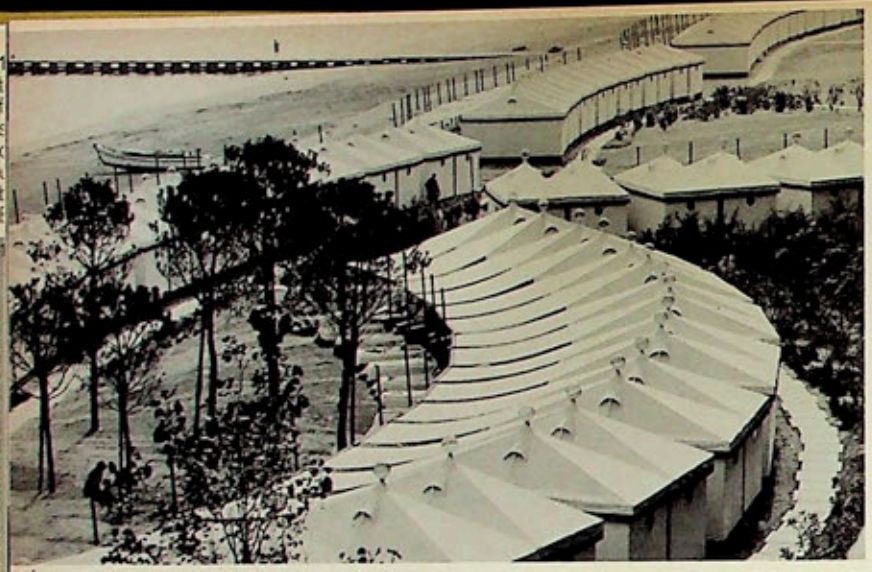
Les architectes Roberto Menghi et Ignazio Gardella, qui avaient déjà réalisé d'importantes réfections à l'hôtel (voir L'Œil n° 139-140), ont été chargés non pas de réparer les parties endommagées mais de les renouveler entièrement. Ils ont ainsi aménagé au centre de l'hôtel, sur trois étages, un grand hall qui donne d'un côté sur la haute mer, de l'autre sur la lagune. Ils ont également recréé les installations de la plage, le bar, les tentes et leur mobilier.

Le style mauresque qui est celui de l'hôtel, construit à la fin du siècle dernier, a servi de point de départ à une transposition parfaitement réussie, qui s'harmonise avec l'architecture rythmée de coupoles, d'arcatures, de balustres à l'orientale, mais qui est en même temps très actuelle, très vénitienne aussi. C'est dans le même esprit qu'ont été choisis tous les éléments de l'aménagement intérieur — revêtements, tissus, meubles et luminaires — qui contribuent à créer une ambiance attrayante, un cadre original et confortable.

1 Le hall occupe une hauteur de deux étages. Une suite de balcons formant galerie crée une circulation à mi-hauteur et rythme l'espace.
2 Un escalier à doubles volées mène au niveau supérieur, occupé par une salle de réception distribuée autour du volume central. Les rampes et les balustres constituent un jeu de lignes et de volumes géométriques qui animent l'espace intérieur. Tous les éléments de maçonnerie et les murs, traités à la manière des palais vénitiens du XVIIIe, sont enduits d'un mélange de plâtre et de poudre de marbre beige rosé presque blanc qui donne une transparence lumineuse aux surfaces.



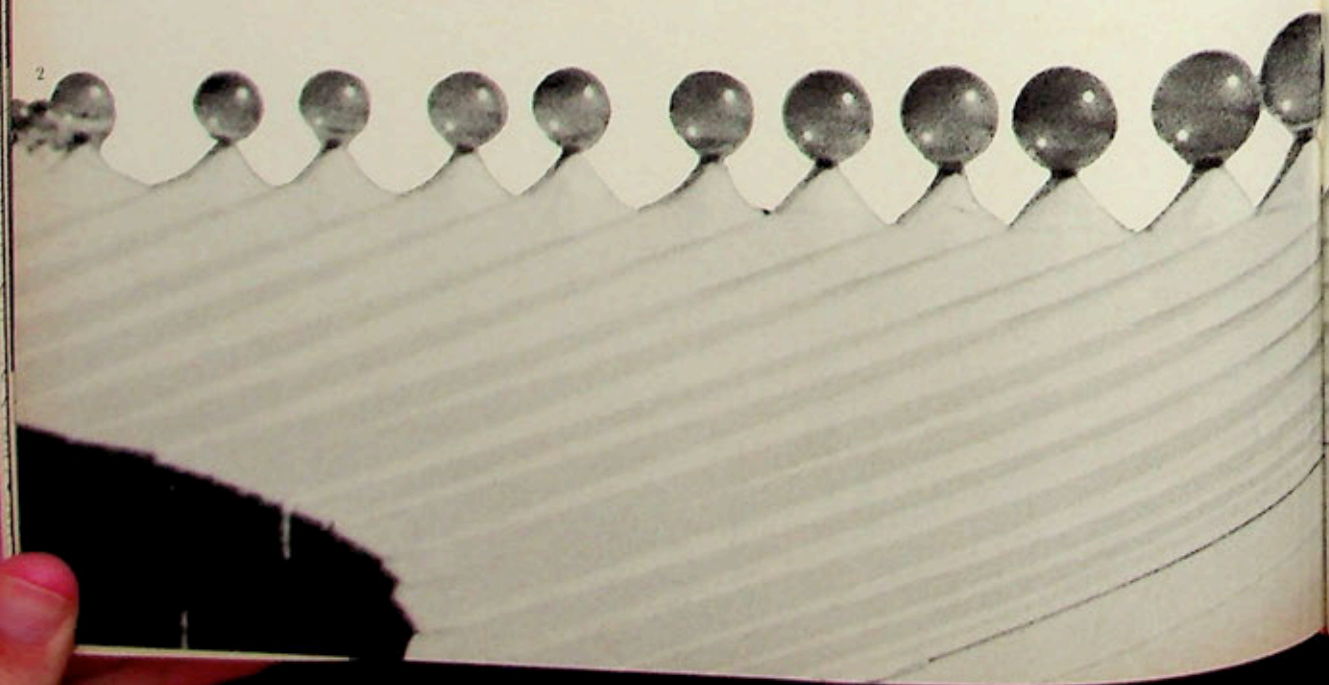
Une transversale de la galerie, dans la partie haute du hall. A gauche, l'escalier menant à la salle de réunion, conçue et aménagée pour accueillir les congrès et les conférences.
(Page ci-contre) **1** L'escalier vu de la galerie. Le dessin de la balustrade évoque les balcons des vieilles maisons de Venise.
2-3 Vue d'ensemble du hall vers la grande porte donnant sur la mer. Les colonnes et les parapets modulent l'espace sans rompre l'unité du volume central. Les arcs outrepassés de l'entrée font écho aux éléments « mauresques » de l'architecture extérieure. Le sol est fait d'un parquet en bois de Kewasingo (Nuova D & B) dont le ton rouge brique ajoute une note chaude et colorée à l'ambiance intérieure. Les grands fauteuils de paille naturelle garnis de tissu noir (Azucena) ont été créés par Roberto Menghi (fabriqués par Vittorio Bonacina) d'après un modèle sicilien du XIX* siècle. Groupés autour des tables basses à plateau de verre dépoli, dessinées par Gardella, ils alternent avec des fauteuils plus petits (Arflex) entièrement tendus d'un velours rouge vif à dessins géométriques d'Alberto Locatelli (Locatex). Roberto Menghi a dessiné aussi le grand lustre central, entièrement doré à l'or pour résister à l'air marin. On peut voir au palais des Doges une boule semblable à celle qui reflète ici l'ensemble du hall. Des plantes vertes dans des pots de métal (Venini) sont placés sur le sol et au niveau de la galerie.



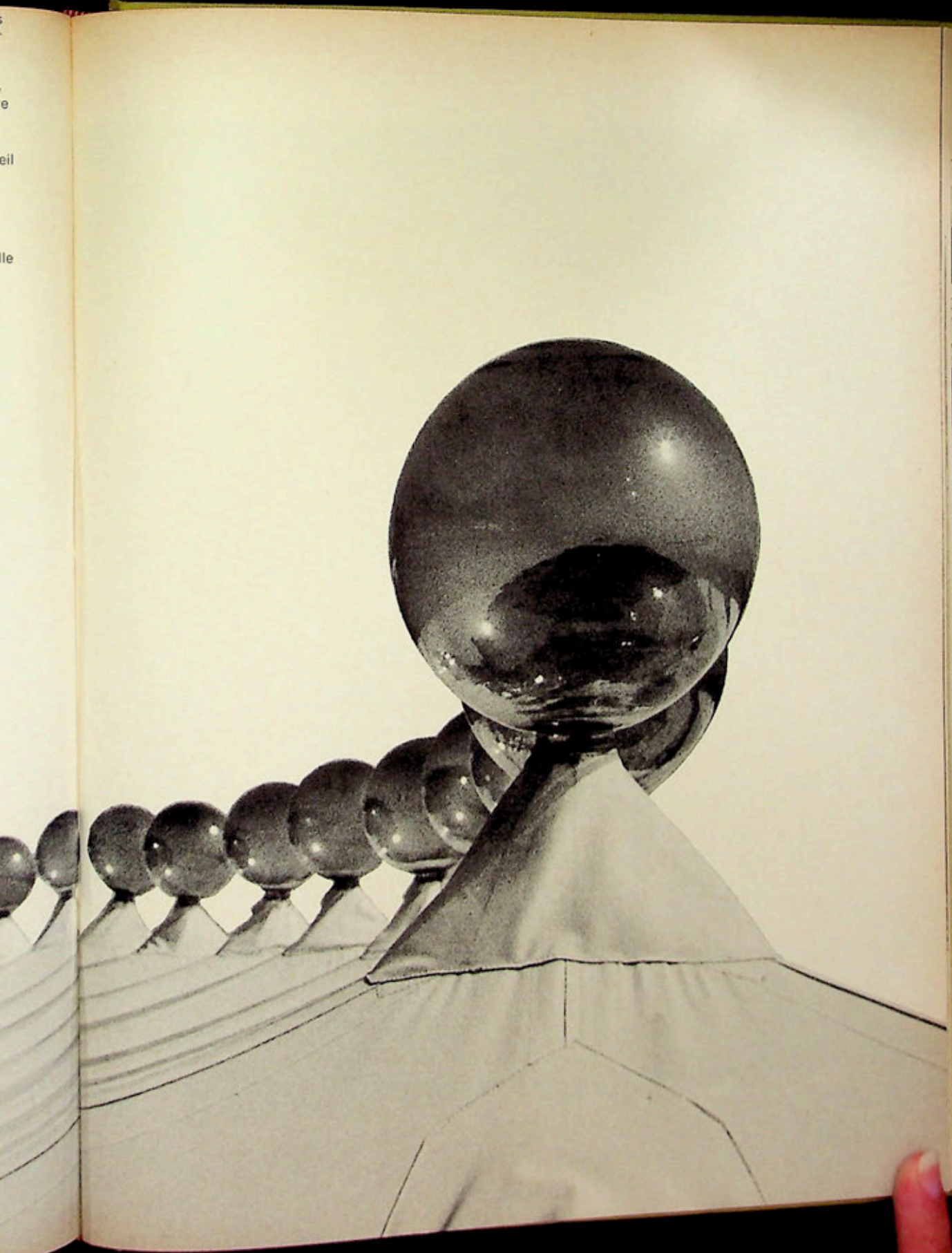
1

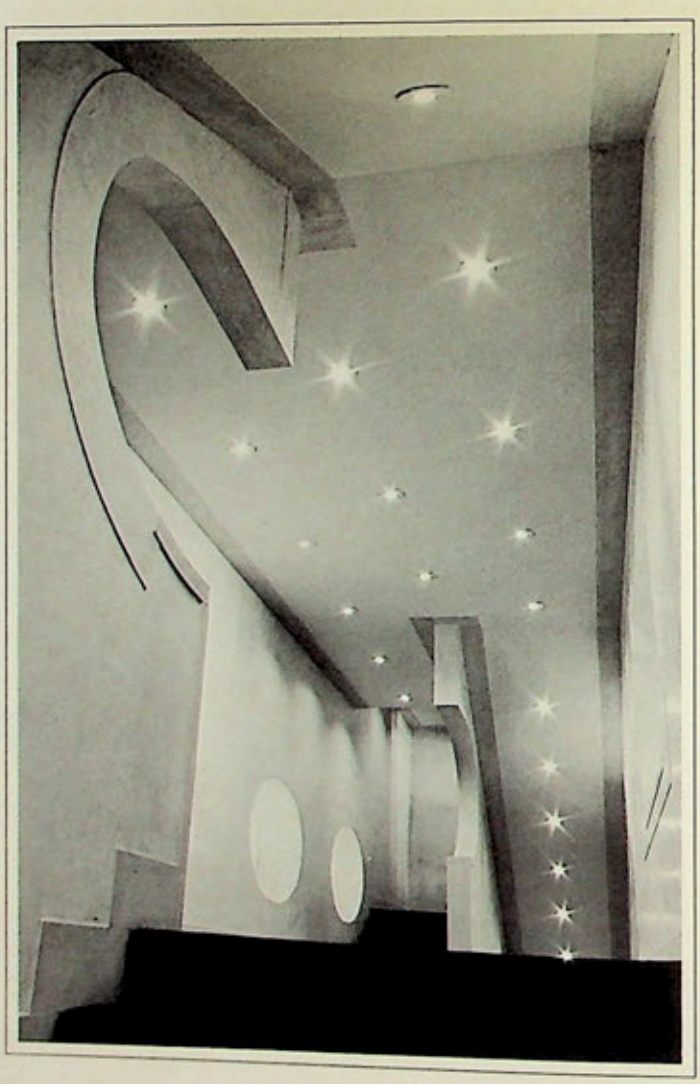
1 Sur la plage, les tentes, invisibles des terrasses de l'hôtel, sont disposées en alignements sinueux qui permettent une meilleure orientation vers la mer. Créées par Ignazio Gardella, elles sont en toile greige soulignée d'un bandeau ocre (Ettore Moretti) et s'harmonisent avec la couleur du sable clair. Les garnitures en toile de couleur des lits pour le bain de soleil et des coussins ont été spécialement étudiées par Nava Brambilla et présentent toutes des motifs géométriques différents (Réalisées par A. Testori). Chaises et chaises longues IN.CO.L. Une végétation inhabituelle au bord de la mer pousse autour des tentes: buissons et arbustes sont plantés dans des bacs remplis de terre et enfoncés dans le sable.

2 A la pointe des tentes, des boules de verre bleuté (V. Linea) s'alignent comme les lampions en guirlande d'une fête vénitienne.

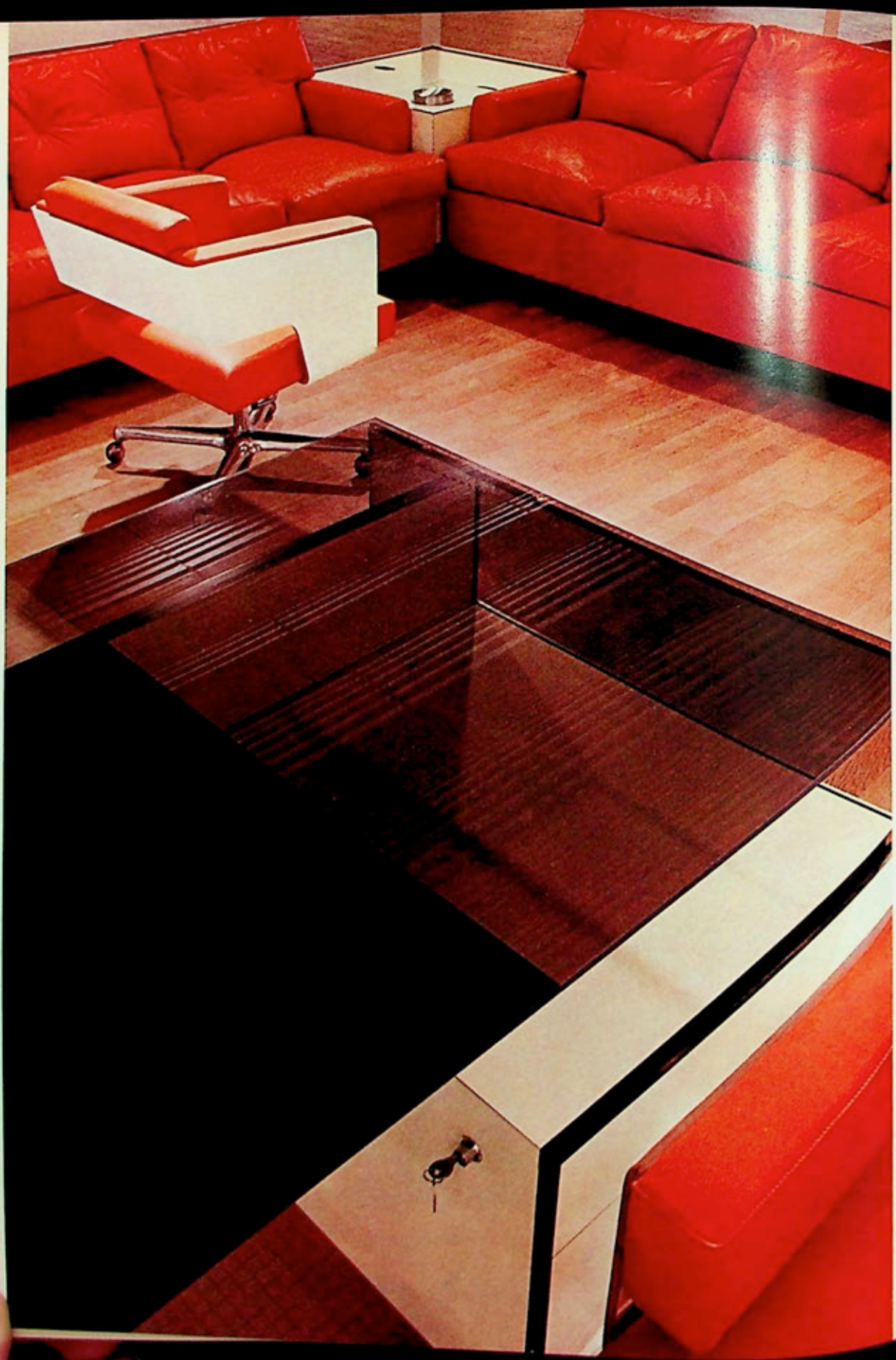


2





L'escalier, entre le hall et l'entrée, est éclairé par des spots incorporés au plafond. Les marches sont recouvertes de moquette bleue. Les ouvertures ovales percées dans le mur de l'entrée et la paroi intermédiaire découpée en demi-cercle prolongent ici le caractère d'inspiration « mauresque » du grand hall.
Page ci-contre: Le hall vu de la grande porte ouvrant sur la plage et la haute mer. Au-delà de l'escalier, l'autre entrée donne sur la lagune. Les architectes ont ainsi repris le principe des anciens palais vénitiens dont le « portego » s'étendait d'une façade à l'autre.



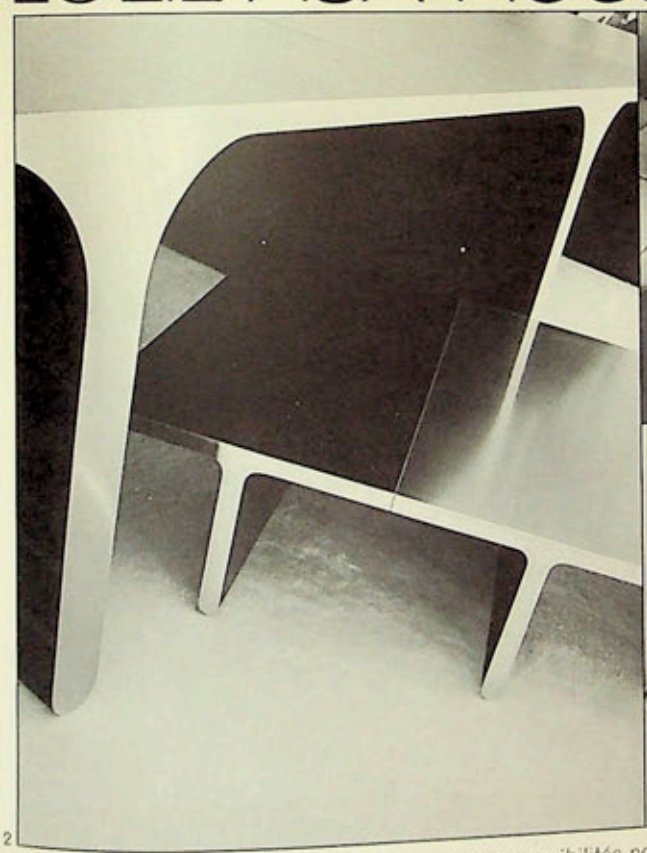
L'

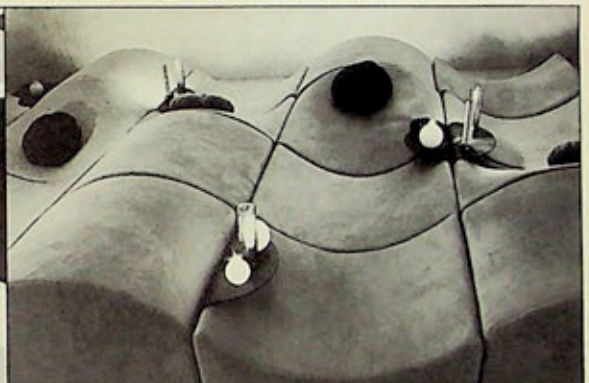
2

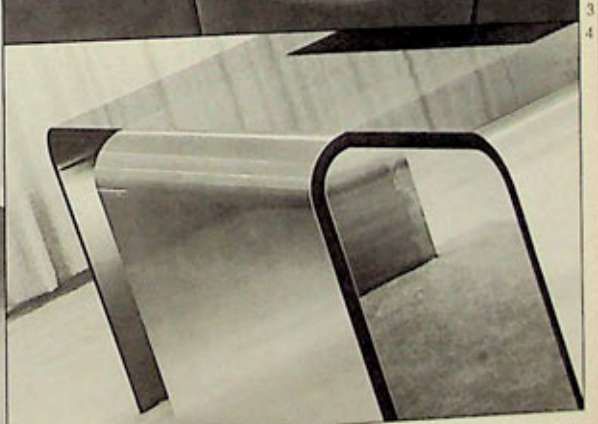
Les
par
les
mètr
déjà
mou
inha
les c

1 In
L'en
Le b
piété
form
(Ass
de c
inté
le m
de
ocre
dabl
de c

L'OEIL AUX AGUETS SUR LA SAD



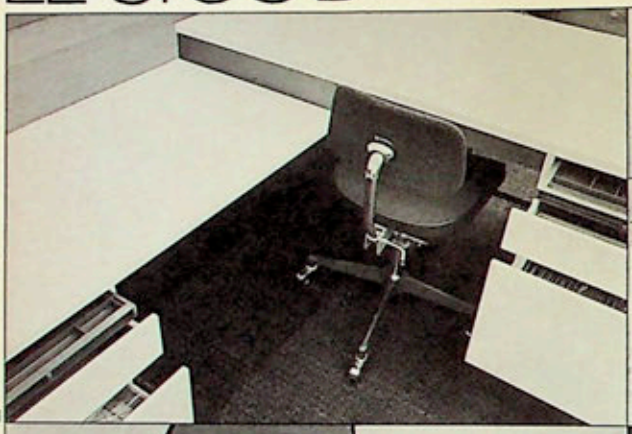


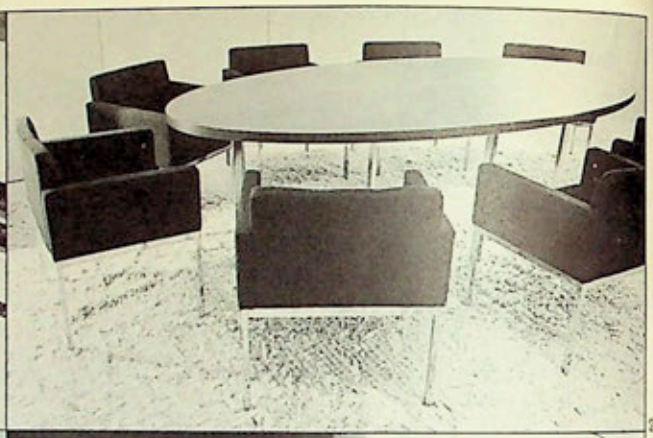


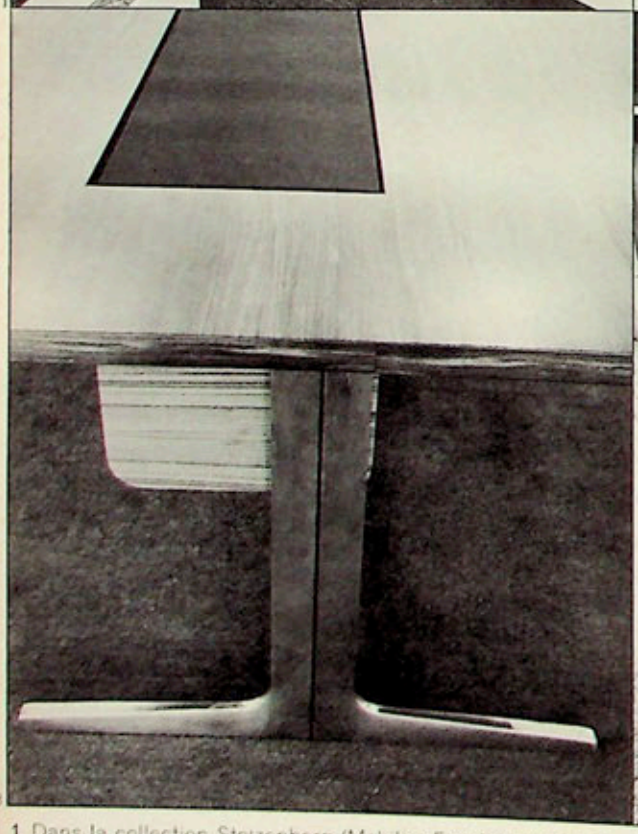
Les réalisations exposées au Salon ont montré les possibilités nouvelles d'utilisation et de mise en valeur offertes aux créateurs par des matériaux employés jusqu'ici de façon épisodique ou accessoire, tant pour les revêtements ou les tentures que pour les meubles ou les objets constituant le décor de la vie contemporaine. Le textile adopté pour ce 45e Salon était le lin. Les 2000 mètres de tissus d'ameublement présentés par les différents exposants, les créations réalisées pour la S.A.D., les articles de lin déjà existants et sélectionnés pour le Salon, illustraient ses qualités techniques et décoratives. Les plafonds de plâtre à motifs moulés, imaginés pour la présentation de différents ensembles mobiliers constituaient un élément de variété et d'animation inhabituel. Le cuir, naturellement, a été largement utilisé. L'acier inoxydable, enfin, semble avoir été adopté définitivement par les créateurs et les fabricants, qui ont su tirer parti remarquablement de ses qualités pratiques et esthétiques.

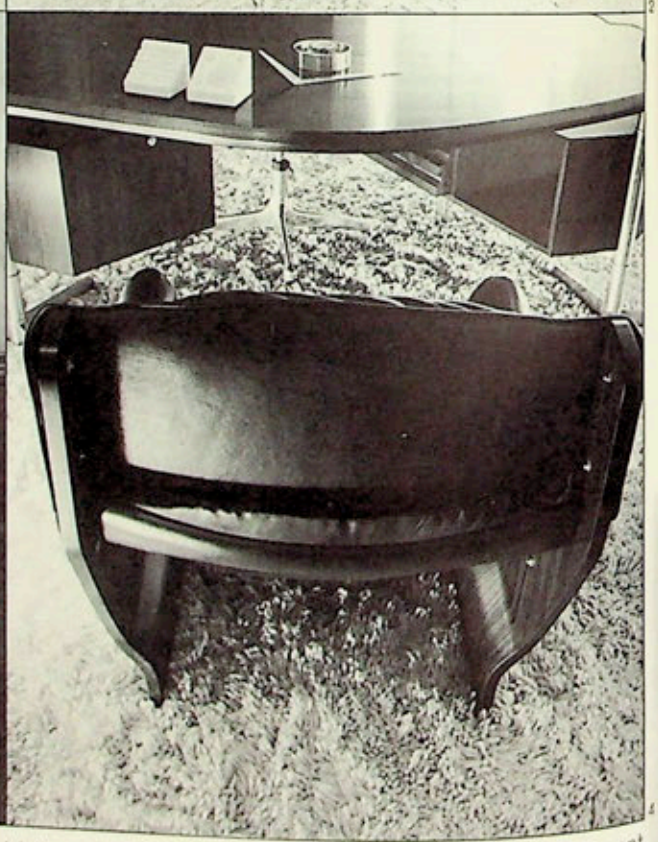
1 Installation de bureau créée par A. Philippon et J. Lecoq pour le Mobilier International (Editeurs Les Huchers Minvielle). L'ensemble comprend un bureau en angle, quatre fauteuils, deux canapés, deux éléments-blocs carrés et un autre rectangulaire. Le bureau est en formica blanc, avec un plateau de glace fumée (Boussois-Souchon-Neuvesel). Les canapés et les fauteuils, à piétement de métal et structure de formica, sont recouverts de cuir orange (Tanneries de Sireuil). Les éléments d'angle, en formica et bois, abritent un bar. Dans la partie fixe du plateau, un évidement contient un cendrier d'acier. Parquet en bois naturel (Association Technique de l'Industrie du Bois). Mosaïque blanche sous le bureau (Manufacture de Briare). **2** La grande table de conférence créée par Roger Fatus (Mobilier International) est faite de trois éléments juxtaposés. Le plateau et les surfaces intérieures sont en bois foncé, les surfaces verticales, sur les côtés, en acier inoxydable (Uginox). La petite table, réalisée selon le même principe, est en formica bleu marine et acier inoxydable. **3** Formant au ras du sol un jeu d'ondulations souples et de rythmes détendus, ce « siège multiple », conçu par Bernard Govin est fait d'éléments de mousse recouverts de moquette ocre. **4** J.A. Motte a créé pour le Mobilier National ce bureau de haut fonctionnaire en bois plaqué deux faces d'acier inoxydable (Uginox). La bordure est en ébène de Macassar, il comporte deux tiroirs bien dissimulés sous le plateau et un sous-main de cuir vert foncé, incrusté dans la surface métallique.

LE SICOB







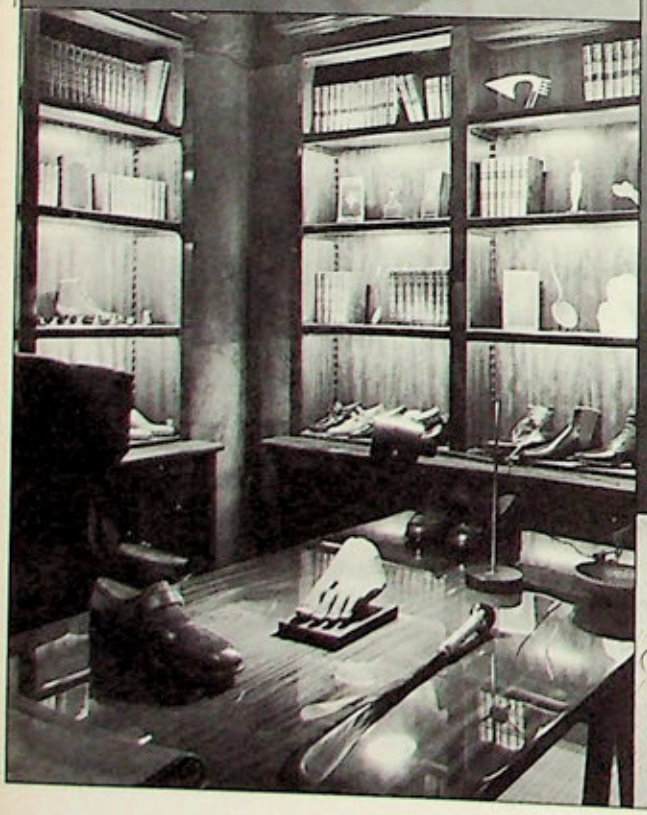


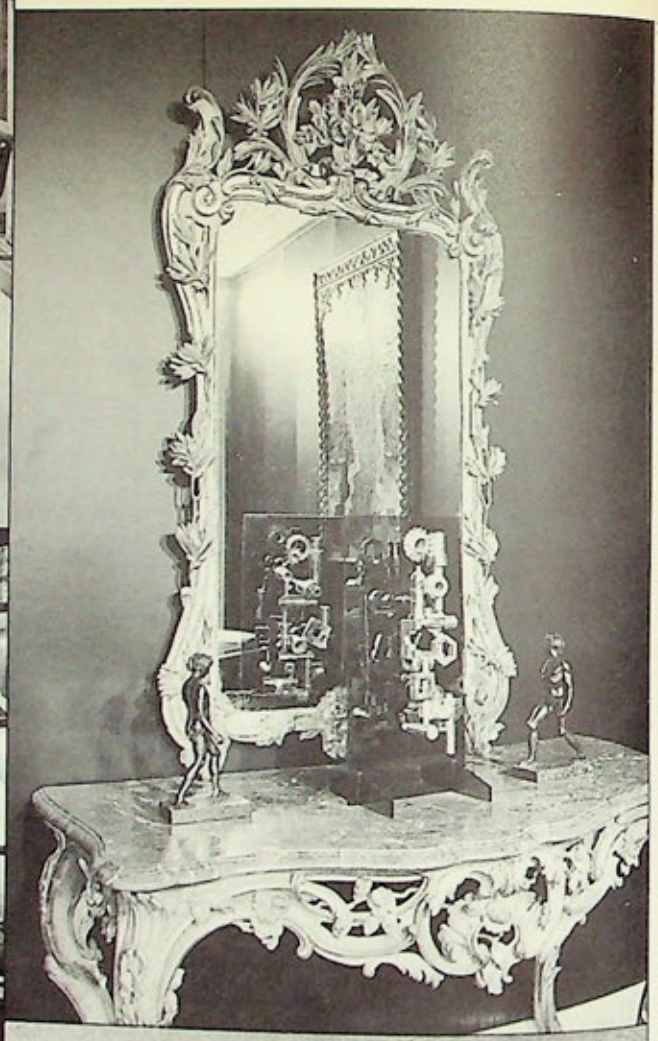
1 Dans la collection Stolzenberg (Mobilier Fonctionnel et Industriel), un bureau à deux niveaux, en lamifié blanc sur piétement métallique, avec caissons équipés à deux tiroirs, et un siège pivotant sur piétement chromé. Dossier à inclinaison réglable. **2** Autour d'une table à plateau ovale, en noyer verni et satiné, sur piétement et ceinture en tube d'acier rectangulaire chromé, une série de sièges de conférence « Mikado » à coquille de polyester et fibre de verre, sur piétement métallique chromé. Garniture mousse galbée « confort » recouverte de tissu (Le même modèle existe en cuir ou plastique). La table et les fauteuils se font aussi avec piétement laqué noir (Airborne-Collectivités). **3** L'un des bureaux de la collection Herman Miller, dessiné par George Nelson dans la série « Action Service » (Mobilier International). Au centre du plateau en lamifié, un panneau de noyer ouvrant dégage un coffrage abritant les dossiers suspendus. La même série comprend un bureau dont la hauteur permet de travailler debout et un autre élément formant table de décharge, pouvant recevoir aussi la machine à écrire ou le téléphone. **4** Dessiné par O. Borsani pour Tecno, un bureau en palissandre à plateau courbé sur piétement chromé, à deux caissons mobiles. Le fauteuil visiteur « Canada », également de Borsani (Tecno) est en palissandre et cuir noir. **5** Présentation de Knoll International. A droite, les chaises empilables d'Albinson, qui peuvent se juxtaposer et recevoir un panier ou une tablette latérale (au premier plan). Au fond, sous un plafond « sky-dôme » en fibre de verre bleu-gris très pâle, une table de bureau ovale à plateau de marbre sur piétement chromé de Florence Knoll. Fauteuils de Saarinen. Sur le mur, un panneau en contreplaqué peint de Ado. Au-dessous, un meuble de rangement en noyer à quatre portes de Florence Knoll. Voilage Frost (lin et tergal). La lampe d'opaline dessinée par Max Ingrand comporte 3 éclairages différents et se fait en 3 dimensions. Maquette marron foncé.

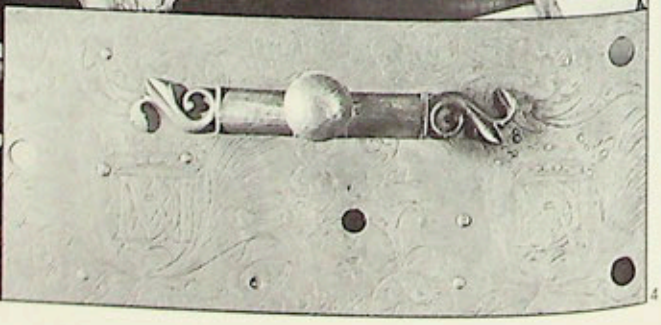
2

4

piétement
réglable.
chromé,
Garniture
ls se font
ssiné par
de noyer
ermet de
éléphone.
s mobiles.
noll Inter-
e latérale
au ovale à
treplaqué
et tergal).
on foncé.

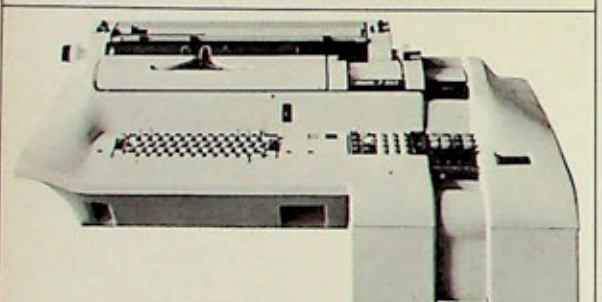


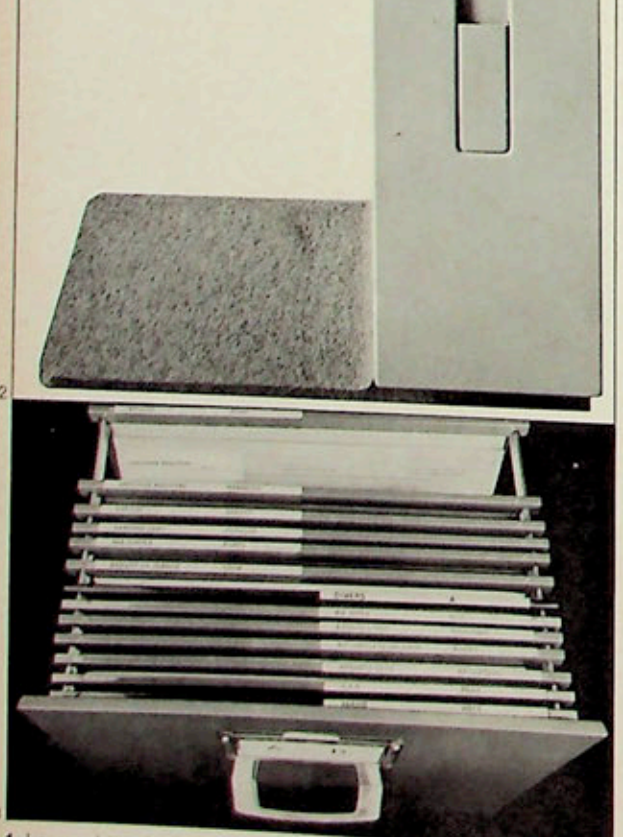




1 Dans le cadre du SICOB, plusieurs décorateurs ont été invités à réaliser des installations de bureau conçues pour des personnalités du monde des affaires, de l'industrie et de la presse. Cet ensemble réalisé par Maison et Jardin associe des éléments anciens et contemporains. Les parois sont revêtues de panneaux d'acier inoxydable (Uginox) dans lesquels s'ouvre une porte Louis XIII. De part et d'autre de la table-bureau à plateau de marbre (Herman Miller, Mobilier International), à gauche, un fauteuil Régence en bois naturel, à droite un fauteuil d'Herman Miller en cuir sur piétement chromé. Spots et lampes Maison et Jardin. Tapis d'Avignon blanc écru. **2** Bureau créé par Henri Béchard à l'intention du directeur d'une grande maison de chaussures. Dans les bibliothèques d'acajou, éclairées intérieurement, les livres alternent avec une collection de chaussures anciennes. Derrière la table à tréteau en acajou et bronze, un fauteuil également en acajou et garni d'agneau glacé noir (Dessinés et édités par Henri Béchard). Sur le bureau, des objets archéologiques (Collections Beurdeley et Galerie Le Corneur et Roudillon).

3 Détail de l'installation réalisée par Mercier Frères. Sur une console en bois doré d'époque Louis XV, un miroir Régence, également en bois doré, reflète deux bronzes italiens du XVI[e] siècle et une structure de Frari, faites de pièces mécaniques en métal chromé sur un fond de plexiglas couleur améthyste (Galerie Iris Clert). **4** L'une des pièces de la collection Bricard présentée dans le cadre du SICOB. Cette serrure en fer gravé d'époque Renaissance montre le degré de perfection obtenu alors tant du point de vue technique que du point de vue esthétique: les serrures deviennent de véritables pièces d'orfèvrerie. **5** Pour le directeur d'une société de construction d'engins spatiaux, Jean Prud'homme Béné a créé ce bureau où les parois de palissandre et d'acier poli alternent avec des portes de cuir capitonné. Fauteuil en cuir noir de Charles Eames. Le bureau de palissandre, dessiné par J. Prud'homme Béné, se déploie pour former table de conférence. Des maquettes de fusées, des circuits imprimés, deux coiffes protectrices de fusées constituent les éléments du décor.





1 La machine à écrire IBM Direction joint à sa précision technique la qualité de sa carrosserie deux tons aux lignes nouvelles, dont le profil a été étudié en fonction de la position naturelle des mains. 2 Le Programma 203, mis au point par Olivetti, est un calculateur électronique à programme enregistré sur carte magnétique avec un double système d'impression: chiffrier et machine à écrire. La connection du calculateur avec une machine à écrire électrique donne immédiatement les résultats sous forme de tableau. 3 Dans la gamme des éléments de classement Roneo, le tiroir à dossiers suspendus RUV Super.

N° 150
Felitzine, détail

N° 777
Vierge de Wladimir, icône russe XVI[e] S.

7 et 8 décembre, Hôtel Métropole à Genève

Importante vente aux enchères
comprenant des collections privées et divers

123 icônes russes et byzantines du XII[e] au XIX[e]

Bijoux russes et français du XIX[e]
avec brillants, émeraudes, rubis, saphirs, etc.

Très belle argenterie russe XIX[e]
Collection d'objets de fouilles romaines, grecques, bas-relief pharaonique provenant de l'ex-collection Alexandre de Zogheb

Collection de monnaies

Nombreux et beaux meubles français du XVIII[e]
Importants salons d'époque Louis XVI et Empire

Tableaux anciens et modernes
écoles suisse, française, anglaise, flamande et russe XVIII et XIX[e], école florentine du XV[e]. Boilly, J. Lewis Brown, Boucher, de Cook, Dignimont, Abel Faivre, Felitzine, Lancret, Liotard, Signac, Van Dongen, Jacques Villon, etc., etc.

Catalogue sur demande

EXPOSITION: 5 et 6 décembre, de 16 à 22 heures

Me CHRISTIAN ROSSET,
Huissier Judiciaire

29, rue du Rhône, Genève (Suisse)

Henry Moore parle de Rodin

Suite de la page 33

H.M. – Mais ils n'ont pas commencé avant 1900...

R.B. – Et lui est mort en 1917, très âgé.

H.M. – Ce n'est donc pas étonnant. Je pense qu'il a dû apprécier Maillol. Est-ce que Maillol n'a pas été plus ou moins en rapport avec lui?

R.B. – Ne pensez-vous pas plutôt à Bourdelle, qui a travaillé pour lui, ainsi que Despiau? Rodin a aussi énormément admiré Camille Claudel, qui a été son grand amour, et son élève pendant des années. Il avait également une très grande estime pour Medardo Rosso, dont il était l'ami.

H.M. – Il aimait aussi Carrière, mais Carrière n'était pas tellement mauvais. Il a souffert du fait que, un peu comme Rodin, les gens ne lui ont reconnu qu'une sensibilité purement victorienne. Mais il y avait beaucoup plus que cela chez Carrière. Il avait le sens de la forme, et c'est cela, j'en suis sûr, que Rodin appréciait.

R.B. – Revenons à la statue de Balzac...

H.M. – Pour le Balzac, vous le savez, Rodin a exécuté de nombreuses études avant d'en arriver à la version finale: il a fait d'abord une étude de nu, puis il a recouvert le tout d'un grand manteau. Il ne serait pas arrivé au résultat qu'il a obtenu s'il n'avait fait tout ce travail préparatoire. Cela est typique de Rodin: il y a un intérieur à tous ses « extérieurs », et c'est pourquoi son exemple est tellement stimulant, tellement important. Sa démarche ne part pas de l'extérieur mais de l'intérieur. Pour moi, il est aussi un artiste terriblement optimiste, parce qu'il croit à la vitalité, à la virilité, à l'énergie, et qu'il sait les exprimer. Cela ne se trouve que chez quelqu'un qui croit que la vie est importante et vaut d'être vécue. Voilà pourquoi j'aime Rodin, pour sa foi absolue en l'humanité, pour son attitude résolument optimiste...

R.B. – Et sa compassion.

H.M. – Oui, mais il ne joue pas sur le pathétique. Même les *Bourgeois de Calais* ne sont pas pathétiques. Ce sont des hommes forts, puissants. Ils vont vers la mort, pourtant ils ne sont pas misérables. Regardez leurs mains, elles ont la forme de la *Grande main crispée*. Quelle énergie! Voilà ce que j'aime chez Rodin. Même si le personnage est triste, l'homme, en même temps, a une structure pleine de force, de puissance. Ce n'est pas doux, ni larmoyant, ni faible.

R.B. – Je crois que Rodin n'a jamais, ou rarement, fait des dessins avant de réaliser une sculpture. Il a fait des dessins d'après ses sculptures, et beaucoup d'études de nu, naturellement. Je me demande si vous procédez de cette manière ou si vous dessinez d'abord?

H.M. – Autrefois, j'utilisais le dessin comme moyen de fixer l'idée d'une sculpture. Maintenant, le dessin me sert à observer la nature et la figure humaine. Je crois que Rodin procédait ainsi. Je pense à ses dessins de modèles marchant autour de l'atelier. C'était une manière de s'exciter et de se familiariser avec la figure humaine. Pour moi, la figure humaine est la véritable base de toute sculpture. Même les sculptures abstraites ne peuvent se faire sans la figure humaine. Le fait que nous ayons tous, plus ou moins, 1 m 80 de haut détermine toute notre architecture, toute notre vision. Et si les Abstraits pensent qu'ils peuvent abolir la figure humaine, à mon avis, ils sont stupides. La figure humaine est la norme, nous jugeons à partir d'elle. Si je touche votre genou, vous savez à quelle distance il est de votre main. C'est notre corps qui nous donne une idée de l'espace; c'est par notre corps que nous acquérons le sens du mouvement, de l'action. Nous apprenons tout de notre corps, et penser que nous pouvons éliminer la figure humaine de notre art est complètement absurde. Rodin avait le même respect pour la figure humaine que Michel-Ange.

R.B. – Oui, il y voyait une « architecture mouvante ».

H.M. – Vous m'avez demandé si je me servais du dessin de la même manière que Rodin: j'ai cessé d'utiliser le dessin pour concrétiser des idées parce que je voudrais maintenant créer une sculpture qui ne pourrait pas avoir été dessinée, c'est-à-dire une sculpture tellement variée selon les différents angles, tellement déterminée par les dimensions qu'un seul point de vue serait forcément incomplet. Il faudrait vingt dessins pour la montrer réellement. J'aimerais faire une sculpture impossible à dessiner. Elle ne peut être dessinée si elle n'est pas frontale. Je suis capable d'admirer, et j'admire effectivement une sculpture de ce type: quelqu'un comme Giacometti, qui a été l'un de mes amis, et que je considère comme un grand artiste, faisait une sculpture frontale. Je pense qu'il lui suffisait d'un seul dessin montrant la figure absolument de face. Prenons un exemple: une poire a une certaine forme, on peut en tracer la silhouette. Mais la vraie forme, c'est la grande ampleur de la base et l'étroitesse du sommet. A partir de là, vous pouvez imaginer une forme analogue, mais plus compliquée, dont il vous faudra faire de nombreux dessins pour montrer ce qu'elle est. C'est le problème qui m'intéresse maintenant, le genre de sculpture que j'aimerais faire. C'est pour cela que le dessin est devenu pour moi moins important qu'il n'a été.

R.B. – Pourriez-vous me parler de la différence entre la manière dont un sculpteur comme vous aborde son travail et la manière dont procède un modeleur comme Rodin?

H.M. – Oui, naturellement. Modeler, construire, de l'intérieur vers l'extérieur, c'est la démarche opposée à la taille directe. Dans ce cas, on part d'un grand bloc solide et on le taille. On a, au début, plus de matériau qu'à la fin. Le processus est tout différent quand on part de l'armature comme Rodin, et que l'on construit à partir de là. La technique du modelage est comme l'anatomie, vous commencez par le squelette, et vous ajoutez la chair; c'est peut être une manière plus facile de parvenir à créer une forme dans l'espace. Je veux dire que pour réaliser une forme dans l'espace avec une sculpture de pierre taillée il faut avoir très grande envie d'y parvenir, parce que la voie la plus facile est de garder un grand bloc solide, ou bien de le tailler d'un côté ou d'un autre, et jamais de créer un espace à l'intérieur. C'est essentiellement pour cela que si quelqu'un comme Michel-Ange, par exemple, parvient réellement à donner la sensation des trois dimensions par la taille directe, l'exploit est plus remarquable. Dans un modelage, on commence avec l'espace, et on y crée une forme. Dans l'autre cas, on commence avec une masse, à partir de laquelle il faut créer un espace. Rodin était un remarquable modeleur, il est un admirable exemple du processus « constructif », de la création à partir de rien. Pour la taille directe on part d'un bloc, de quelque chose qui existe déjà. Ce sont deux choses différentes, mais finalement, ce qui compte c'est le résultat et non la manière dont vous l'avez obtenu, pourvu que vous arriviez à créer une part de réalité.

R.B. – La maîtrise de Rodin pour la construction des armatures était, je crois, remarquable, le sens qu'il avait de l'équilibre d'une figure. Par exemple la sculpture dite *L'Esprit de l'Eternel Repos*, vous savez, on dirait qu'elle est posée sur une colonne d'air, en fait elle n'est posée sur rien.

H.M. – L'une des choses que j'ai apprises en regardant l'œuvre de Rodin, c'est la manière dont il a compris le principe de l'asymétrie. Il savait que si un corps penche d'un côté quelque part, il doit revenir en arrière ailleurs pour rétablir l'équilibre, pour créer une symétrie hors de la règle, non une figure au garde-à-vous. Rodin ne faisait jamais rien de rigide. Il voulait toujours mettre un mouvement dans ses figures: le mouvement va en avant, puis en arrière, et rétablit l'équilibre. Si vous voulez poser des pierres l'une sur l'autre, et que vous les posiez toutes du même côté, elles tomberont. Vous devez poser la première d'un côté, la seconde d'un autre côté, pour les équilibrer. Vous arrivez ainsi à une chose ayant en elle une possibilité de mouvement, mais aussi un équilibre permanent, qui la rend droite et réelle, comme un arbre... Je veux dire qu'un arbre dresse ses branches, mais il ne les étend jamais d'un seul côté, sinon, il tomberait. Une autre branche pousse d'un côté, une autre ailleurs et l'aplomb est rétabli. Mais ce n'est pas de la symétrie, c'est un équilibre vivant.

Rodin a compris tout cela de façon incomparable, avec une sorte d'instinct de la réalité. A cause de cela, il est meilleur et plus grand que bien des gens ayant des trucs, des manies, qui reparaissent dans toutes leurs œuvres. Il savait observer la nature d'une manière stupéfiante. Je crois vraiment que je n'ai pas été réellement influencé par Rodin, mais je sais le rôle capital qu'il a joué dans l'histoire de la sculpture. Je suis sûr que si lui n'avait pas tout renouvelé, Brancusi, Matisse, et tous les autres, auraient eu beaucoup plus de mal à réaliser leurs sculptures. Peut-être n'y seraient-ils jamais parvenus. Rodin a ramené la vie dans la sculpture, c'est là son œuvre essentielle, ce qu'il a accompli de plus grand.

CORRESPONDANCE

A la suite de l'article de M. Alain Jouffroy, paru dans notre numéro de Juillet-Août 1966, nous avons reçu de M. Sidney Janis la lettre dont nous publions le texte ci-dessous. En raison d'une succession d'erreurs postales, celle-ci nous est parvenue très tardivement, ce qui explique que nous l'insérons dans ce numéro.

Chers Georges et Rosamond,

Je n'ai pas eu l'occasion de vous rencontrer lors de mes fréquentes visites à Paris mais je me tiens au courant de vos articles et expositions de la revue *L'Œil* qui suscitent pour moi un intérêt toujours nouveau.

Dans toute autre revue, je l'aurais pris à la légère, mais dans une publication de la qualité de *L'Œil* j'ai été déçu de lire, dans l'article d'Alain Jouffroy sur « Le Grand Jeu de la Biennale » de votre numéro de juillet-août 1966:

> « Par contre, le visiteur idéal sera évidemment exaspéré par des œuvres d'une abominable stupidité, d'un mercantilisme évident, comme celles du peintre Kelly, qui a le culot de nous présenter, au Pavillon U.S., un ensemble de tableaux monochromes parfaitement identiques à ceux que peignait Yves Klein, il y a dix ans environ, avant sa période bleue: j'ai conseillé à la belle veuve de Klein, beaucoup trop généreuse et beaucoup trop gentille pour le faire, d'intenter un procès à Kelly pour plagiat. »

Etant donné que Klein et Kelly sont tous deux artistes d'une grande intégrité, aucun d'eux ne nécessite ma défense mais je dois préciser des faits d'ordre chronologique dont je suppose que M. Jouffroy n'a aucunement connaissance.

C'est en 1950 que Kelly a commencé à faire des panneaux d'une seule couleur et en 1951 qu'il a exposé au moins l'un d'eux à la galerie Arnaud. Cette période est représentée dans l'exposition Kelly qui a lieu actuellement à la galerie Janis, à New York. (Voir le catalogue ci-inclus, photo 1.)

Kelly vivait à Paris à ce moment-là mais il ignorait complètement que Klein avait fait certains monochromes car ils ne s'étaient jamais rencontrés. Comme Klein ne devait pas les exposer avant 1956 à la galerie Colette Allendy, la question des influences de l'un sur l'autre ne se pose même pas.

Seul un point de vue superficiel pourrait rapprocher l'œuvre de Kelly de celle de Klein. Un critique américain dans un de ses récents articles sur les monochromes a mentionné beaucoup d'artistes, mais non pas Kelly, pour la raison que son œuvre n'est pas monochrome mais polychrome: les quelques panneaux qui sont de couleurs différentes sont groupés ensemble pour former une seule unité, c'est-à-dire, une seule œuvre.

D'abord, M. Jouffroy accuse à la légère Kelly d'une « mercantilisme évident » et « conseille à la belle veuve de Klein d'intenter un procès à Kelly pour plagiat. »

Puis, M. Jouffroy est coupable d'ignorer le fait que Kelly travaille depuis 15 ans dans ce sens.

Avant tout, l'œuvre de Kelly n'a rien à voir avec celle de Klein, mais est aussi loin de Klein que les classiques le sont des romantiques.

Mes sentiments personnels à l'égard de Yves Klein sont bien connus: je le considère comme le peintre français le plus important de sa génération et je suis fier de posséder des œuvres de ses diverses périodes dont j'ai d'ailleurs prêté quelques-unes au Jewish Museum qui tient actuellement une magnifique exposition de l'œuvre de Klein montée avec la coopération de Mme Klein.

Mais je tiens à défendre un artiste d'un aussi remarquable talent que Kelly contre le chauvinisme et les préjugés d'un critique qui n'est pas « dans le bain. »

Vous pouvez donc dire de ma part à M. Jouffroy que son manque de sens artistique est évident.

Je vous prie d'agréer, chers Rosamond et Georges, l'expression de mes sentiments les meilleurs.

Sidney Janis

Usant de son droit de réponse, M. Alain Jouffroy nous a communiqué le texte suivant:

Je n'ai pas eu la chance de connaître personnellement Kelly, Yves Klein n'a pas eu cette chance non plus. Personne, sans doute, ne connaît Kelly, sauf M. Sidney Janis. Ce dernier nous apprend, en effet, que Kelly a exposé « au moins un » « panneau d'une seule couleur » à la galerie Arnaud en 1950. Profitant de cet immense avantage, il ajoute que les tableaux monochromes d'Yves Klein furent exposés, eux, pour la première fois en 1956. Six ans d'écart, cela a l'air de prouver que... « la question des influences de l'un sur l'autre ne se pose même pas ». On en reste pantois. Mais reprenons nos esprits. M. Sidney Janis devrait déjà savoir, puisqu'il possède des œuvres « des diverses périodes » de Klein, que les premiers pastels monochromes ont été exécutés à Nice *en* 1946: Yves avait 18 ans. Bien qu'il sache que les dates d'exposition ne peuvent être confondues avec celles de la création des œuvres, tout se passe pour M. Janis comme si les idées n'avaient d'action et de portée qu'au moment de leur « exposition » en galerie. Et il oublie de surcroît que le monochrome est une idée qui n'est pas uniquement « picturale », mais celle de l'imprégnation de toutes choses, dans l'univers, par des couleurs *pures*, celle aussi de la saisie de l'énergie dans l'univers et d'une alliance avec tous les éléments. Or c'est *en 1949* (et non *en 1956*, ni même *en 1955*, date de sa première exposition à la Galerie des Solitaires, qu'Yves Klein s'est manifesté pour la première fois *dans une galerie*: chez Iris Clert. Il n'y exposa aucun « tableau », ni même aucun « panneau ». Il se contenta d'y faire exécuter une « symphonie », constituée par un seul son continu, privé de son attaque et de sa fin. Toute l'idée du Monochrome est là.

Quand en 1957, Yves Klein s'est fait connaître par ses « Propositions Monochromes » bleues, il avait derrière lui dix ans de travail, pendant lesquels il réalisa des tableaux monochromes de différentes couleurs. Il en avait présenté un ensemble à Londres en 1950 et il en présenta un autre en privé à Tokyo, en 1953. Le seul « panneau » que Kelly exposa en 1950, chez Arnaud, s'inscrit donc comme un tout petit jalon dans une perspective ouverte quatre ans plus tôt par Yves Klein. Soyons clairs: le secret de l'originalité d'une œuvre ne se réduit pas, comme le croient encore les cuistres, aux dates de création des formules esthétiques adoptées. L'idée du « Monochrome » de Klein englobe celle de Kelly, mais la dépasse de tous côtés: dans le temps, comme je viens de le démontrer, mais surtout dans l'espace et dans la pensée.

Yves Klein était beaucoup plus et beaucoup mieux que l'auteur de simples « panneaux monochromes » (juxtaposés ou isolés): c'était un inventeur. Il avait des idées extraordinaires, et, parmi elles, l'idée du Monochrome qui a exercé une très grande influence. Tandis que Kelly, s'il a du « talent » — je le concède à M. Janis — n'a aucune idée révolutionnaire: c'est pourquoi, au moment où il présente ses « panneaux » monochromes en 1966 à la Biennale de Venise, *vingt ans après les premières œuvres d'Yves Klein*, Kelly ne fait qu'exploiter un filon. Quand j'ai dit à la veuve d'Yves, en sachant qu'elle ne le ferait pas et parce que j'avais une grande amitié pour lui: « Fais un procès à Kelly », c'était cela, exactement, que j'entendais: qu'on ne vient pas, vingt ans après le début d'une aventure aussi exceptionnelle, montrer des tableaux qui sont *une variation technique autour d'une idée qui a rendu célèbre quelqu'un d'autre.*

Apprenons quelque chose à M. Sidney Janis: que la peinture, aujourd'hui, ne se fait plus seulement à partir de choses vues et de tableaux « exposés ». Elle se fait, comme me l'a dit un jour Saul Steinberg, « en regardant des idées ». C'est une « *idée* » que Kelly a regardée, et il est bon que les idées puissent impunément se voler car elles n'appartiennent à personne, et, en l'occurrence, pas plus à Klein qu'à Kelly. Ce qui est irréversible, c'est que l'idée du « Monochrome » a été poussée, dès 1957, à l'extrême limite par Klein, avec sa « Cession de Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle », puisqu'en échange de ces « Zones », il exigeait de l'or, qu'il jetait ensuite dans la Seine devant l'acheteur. Si Kelly avait compris cela, il n'en serait pas aujourd'hui où en était Klein entre 1946 et 1956. Mais nous entrons là dans un domaine qui précisément « dépasse », comme le disait Klein, « la problématique de l'art », parce que le « sens artistique », que j'abandonne bien volontiers aux marchands, n'y suffit plus.

Alain Jouffroy

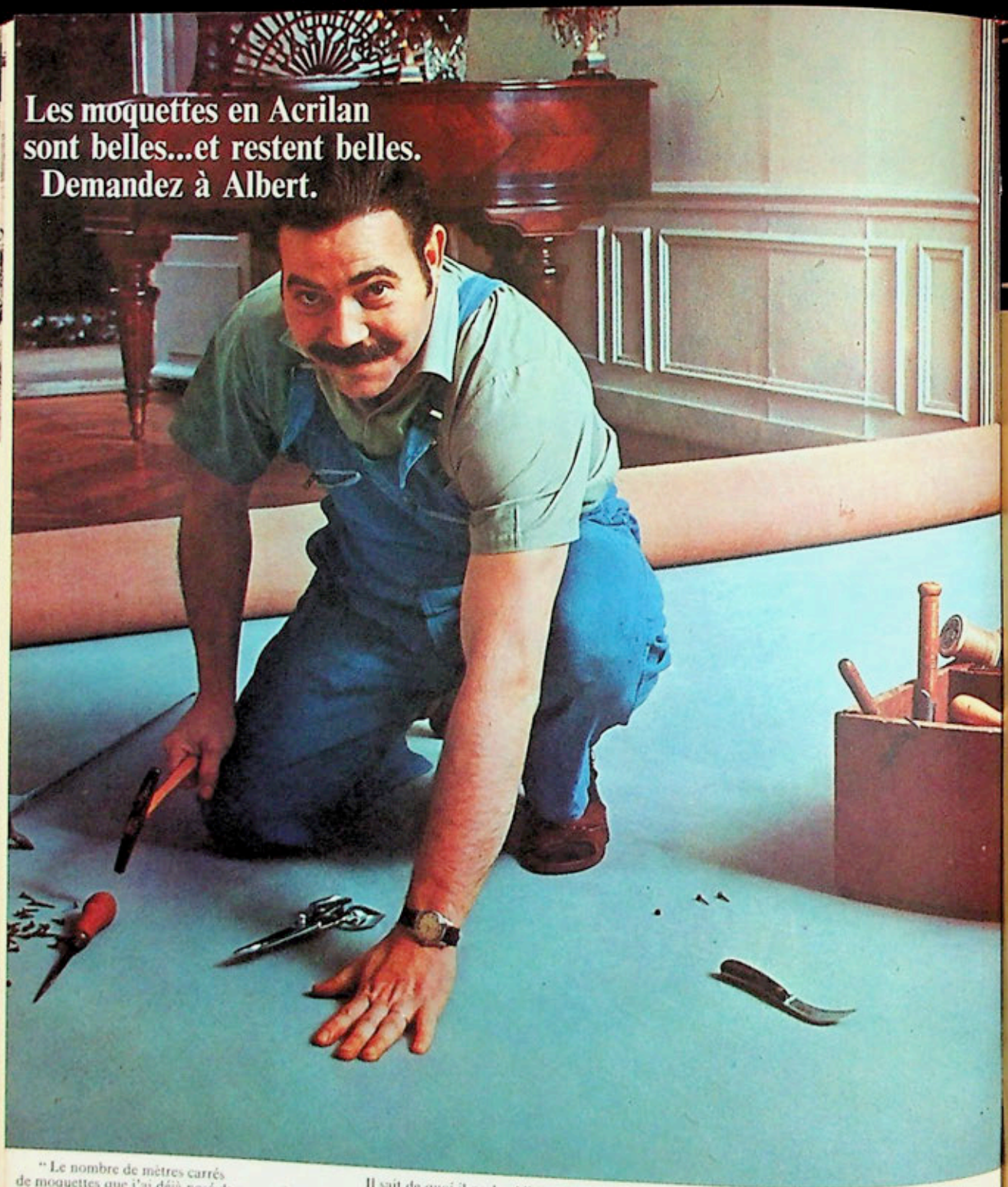
Manifattura Briantea Luigi Silvera
s.p.a.
tel. 40501/2
Nova Milanese (Milano)
telegr. Briantea Nova Mil.

— Fabrication tissus éponge unis, imprimés et fantaisie.
— Fournitures trousseaux éponge pour hôtellerie et compagnies de navigation.
— Production spécialisée avec inscriptions et chiffres tissés.

TOUT LE MONDE LIT ET ÉCRIT

Tout le monde lit et écrit: Olivetti. Tout le monde sait qu'Olivetti, c'est la grande industrie des machines de bureau. Tout le monde sait qu'Olivetti, c'est l'écriture électrique. Dans les deux hémisphères, au Nord comme au Sud de l'Equateur, on fabrique et on vend des machines à écrire électriques Olivetti. Par milliers, dans les bureaux du monde entier, ces machines travaillent, régulières, parfaites. Olivetti, c'est le quart de la production mondiale de machines à écrire. Des millions de personnes, des millions dont vous-même, lisent chaque jour des lettres et des documents écrits sur des Olivetti. Des articles, des livres, pensés, tapés sur une machine Olivetti. Sur une Olivetti électrique, bien entendu: pour que ce soit plus clair, pour que ce soit plus rapide, pour que ce soit moins fatigant.

OLIVETTI



" Le nombre de mètres carrés
de moquettes que j'ai déjà posé dans ma vie ?
Bôf... des milliers peut-être. Mais les plus belles,
à mon avis, ce sont les nouvelles moquettes
en Acrilan. Du sur mesure !

Tenez, par exemple, celle que je pose,
c'est de la grande largeur. Forcément,
ça vous fait un appartement impeccable.
Et même en petite largeur,
on arrive à faire des coutures invisibles "

Il sait de quoi il parle, Albert.
Et il pourrait vous dire aussi que l'Acrilan
est facile à vivre. Parce qu'il est souple,
élastique, confortable.

Parce qu'il ne craint ni les taches, ni les mites,
ni la lumière, ni les années, ni les meubles de poids.

Parce que ses coloris sont riches... et lumineux...
et variés... et tenaces.

C'est pour tout cela que les moquettes en Acrilan
sont belles... et restent belles.

Vivez votre temps en Acrilan.

ACRILAN®
fibre acrylique
Monsanto

Les moquettes en Acrilan sont fabriquées par les Ets **Balsan** (qualité Président), la Sté **Balamo** (qualité Cérès), les Ets **Flipo** (qualité Atlas), la Sté **Griffine/Crépy** (fibre (qualité Tilfloor Acrilan) et les Ets **De Poortere** (qualité Orion). Renseignements : service Promotion Acrilan - Monsanto, 9, rue d'Argenson, Paris 8e

L'ŒIL

HEIM

TABLEAUX DE MAITRES
SCULPTURES

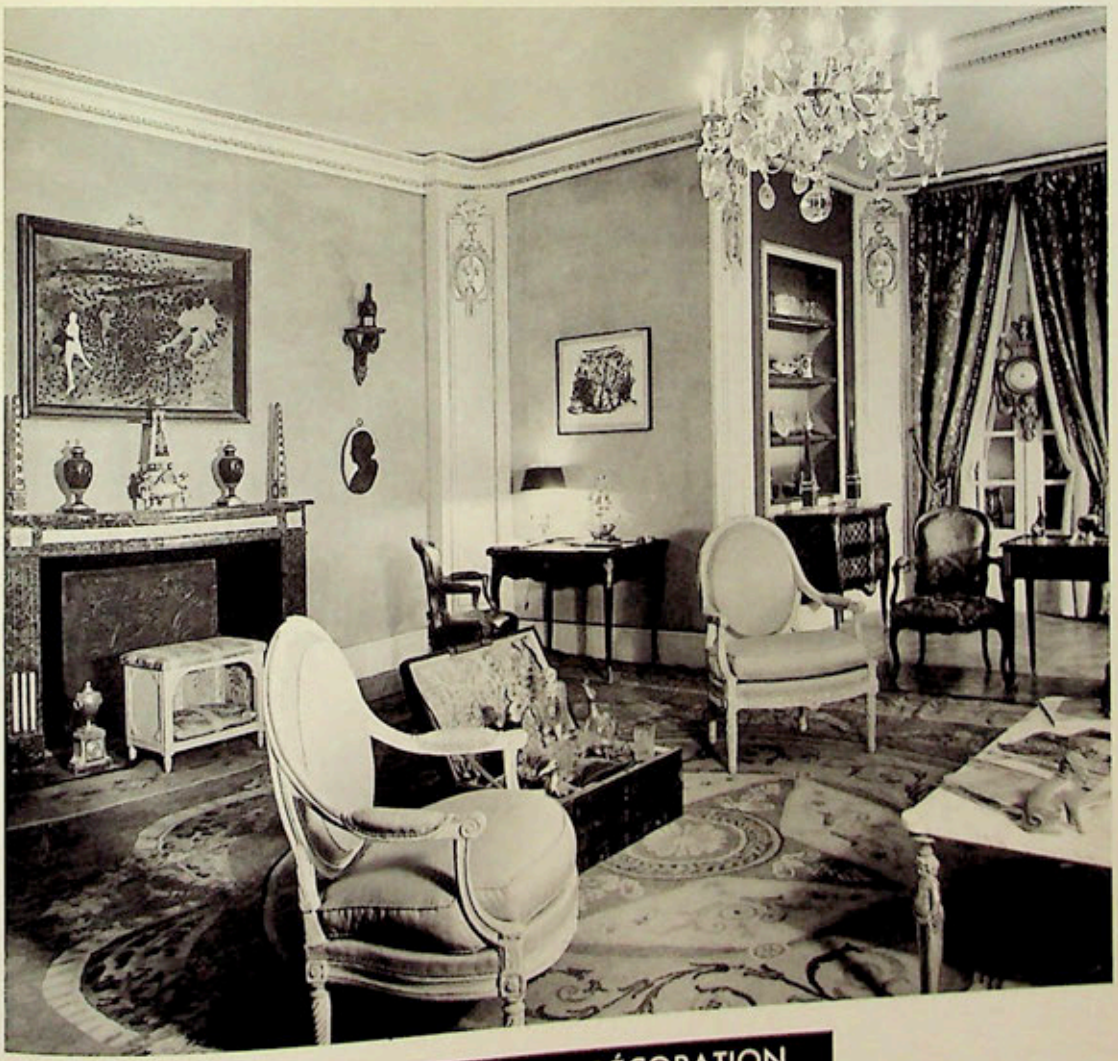
109, faubourg Saint-Honoré — PARIS VIII^e — BAL. 22-38 - ELY. 49-26
59 Jermyn Street, St James's — LONDON S. W. 1. — Tel. HYDE PARK 06-88

DOMENICO MONDO - Naples 1732-1806 - (Plume et lavis de bistre 188 × 155 mm)

Ce dessin fait partie de l'Exposition "Baroque Sketches, Drawings and Sculptures" qui se tient à Londres du 7 novembre au 31 décembre 1967, 59 Jermyn Street.

MICHEL PIGNERES

ANTIQUITÉS - DÉCORATION



LA BOUTIQUE DÉCORATION
3, AVENUE VICTOR-HUGO
PARIS

L'ŒIL

REVUE D'ART MENSUELLE — DÉCEMBRE 1967 — NUMÉRO 156

Rédaction
3, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Danton 03-94
Direction: **Georges et Rosamond Bernier**
Secrétaire générale de la rédaction:
Monique Schneider-Maunoury
Conception graphique: Art Direct
Documentation et recherches:
Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
L'ŒIL du décorateur: Jeannie Dumesnil

Publicité
Odette-Hélène Gasnier,
1, rue Séguier, Paris VI^e^. Tél. Médicis 09-77

L'ŒIL est publié par les soins de la Sedo S.A.
Lausanne, avenue de la Gare 33

Photographies en noir
Bibliothèque Nationale, Paris: page 2
Musée des Arts Décoratifs: page 7
Arsicaud: page 7 – R. G. Lock: page 8
Serge Martin: page 9 – E. Irving Blomstrann: page 12 – Camponogara: page 13
Giraudon: pages 14 et 17 – Victoria and Albert Museum: pages 14 et 15 – Wallace Collection: page 17 – Ny Carlsberg Glypthotek: page 18 – Frick Collection: page 18 – Anderson-Giraudon: pages 21 et 25
A.P.I.C.: page 22 – A.C.L.: pages 13, 24 et 25
Brogi: p. 26 – A. Dingjan: pp. 13, 15, 27 et 28
A. Yr. Mas: page 29 – Piaget: page 37
Victor Kennett: pages 52, 55, 56 et 57
Marc Lavrillier: pages 16, 18, 58, 59, 63, 65 et 66 – F. Bernheim: page 59 – Dominique Laporte: page 61 – Françoise Masson: page 63 – Giani Berengo-Gardin, Aldo Ballo, W. Mögle: page 67

Photographies en couleurs
Page de couverture: I. Sir
Jacqueline Hyde: page 4 – Marc Lavrillier: page 19 – Scala: page 20 – Victor Kennett: pages 53 et 54

Notre couverture
Le char d'Elie. Icône russe du XVI^e^ siècle, figurant à l'exposition «L'Art russe des Scythes à nos jours», au Grand Palais

Notre prochain numéro
Nuno Gonçalves. Un tableau du Corrège. Magritte. Décoration et formes nouvelles en Italie

Abonnements
France: *Fr. 100.—; zone franc (avec surtaxe pour envoi recommandé: Fr.114.—).*
*G. Bernier, édit., 3 rue Séguier, Paris VI^e^*
Tél. 326 03-94 (R.C. Seine 54-A 14 375)
CCP Paris 11 964-32
Suisse: *fr.s. 85.—; SEDO S.A., 33, av. de la Gare, 1000 Lausanne, Tél. (021) 23 36 33.*
CCP 10-8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6 chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne.
CCP 10-16 767
Belgique: *fr.b. 1200.—; M^me^ Possemiers, 155 av. Wolvendael, Bruxelles 18.*
CCP 216-48 (Bruxelles)
Allemagne: *DM 95.—; A. et G. de May, 6, chemin des Sorbiers, 1000 Lausanne*
Angleterre: *£ 9.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80 Charing Cross Road, London, W.C.2*
Italie: *Lires 16 500.— + 2% Taxe I.G.E.; Distribuzione Messaggerie Italiane, Via Carcano, Milano, c/c Postale 3-445*
USA, Amérique du Sud: *$ 25.—; (avec surtaxe pour envoi recommandé: $ 28.—)*
Canada: *$ 28.— (recommandé: $ 32.—); L'ŒIL, 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne*
Autres pays: *francs suisses 100.—; SEDO S. A., 33 avenue de la Gare, 1000 Lausanne. CCP 10-8837 (Lausanne); mandat postal international*
Imprimeries Réunies S.A., Lausanne
Imprimé en Suisse

Le numéro: Suisse, francs 9.– Belgique, 125 francs Italie, 1600 lires (plus taxes)

Sommaire

2 Une « Vanité » de Monsu Desiderio, par Jean-Claude Lebensztejn

12 Théodore Rousseau, un siècle plus tard, par Pierre Granville

20 Fleurs et fruits du Paradis, par A. P. de Mirimonde

30 Une collection du Middle West. Propos recueillis au magnétophone par Rosamond Bernier

40 Livres sur l'art

L'Œil du décorateur

52 Près de Leningrad, un palais chinois, par Audrey et Victor Kenneth

58 Beaux objets sur le marché

64 Cadeaux

par Jean-Claude Lebensztejn

UNE VANITE DE MONSU DESIDERIO

L'ŒUVRE DU PEINTRE RÉPÈTE INLASSABLEMENT DES CATASTROPHES ARCHITECTURALES DONT LE SENS DEMEURE MYSTÉRIEUX. DEUX TABLEAUX NOUVELLEMENT ATTRIBUÉS DONNERONT PEUT-ÊTRE LA CLEF DE L'ÉNIGME

Sauf erreur, ce tableau s'est manifesté d'abord à une vente Christie's en 1962, où il fut « donné » comme nature morte anonyme. Il était visible à la Galerie Gasparrini, à Rome, jusqu'en mai 1965, accompagné d'une étiquette l'attribuant à Monsù Desiderio. Il orne depuis une collection bergamasque (fig. 2). La même collection a, depuis, acquis une deuxième *Vanité* qui fait pendant à la précédente (fig. 4.)

L'attribution, due à M. Antonio De Mata, est audacieuse et intelligente. Il est plus facile de prêter (indûment) à Monsù Desiderio tout tableau d'allure scénographique où s'observent des architectures imaginaires et croulantes, que de lui attribuer une nature morte, car nous ne lui en connaissons pas d'autre qui pourrait servir de repère. L'attribution semblerait donc hasardeuse, si elle n'était pas appuyée par des critères d'ordre interne:

1. La technique, très particulière: la touche est remarquable par sa bravoure, sa vivacité nerveuse; la pâte, généralement sombre et monochrome, est rehaussée de reliefs et de filaments dorés.

2. L'architecture est réintroduite: l'encrier, les livres, le vase surtout, sont traités comme des miniatures architecturales. Sur le vase, on retrouve les figurines en bas-relief si caractéristiques de Monsù Desiderio. Or, à cette architecture retrouvée, le peintre a conféré les stigmates qui sillonnent ordinairement son œuvre: la table, le vase, sont dangereusement fendus; le crâne rongé comme un palais; la chandelle, brisée comme une colonne. Suivant le procédé singulier qu'il s'était fait dans des œuvres sans doute tardives comme les deux *Ruines avec personnages* du Musée des Arts Décoratifs, la masse des objets figurés s'estompe dans les ténèbres; seuls ressortent les détails accidentels, ornements des reliures et de l'encrier, ciselures du vase, stigmates de destruction. La masse du crâne est noyée dans l'ombre; les taches de lumière viennent frapper la calotte incongrûment couronnée de feuilles et les brisures qui ont découpé capricieusement les os propres du nez. Et dans le livre sur lequel le crâne repose, la lumière vient éclairer l'usure inquiétante qui ronge et gonfle le coin des pages. Économie de cette lumière qui illumine les seuls accidents, parce qu'ils sont devenus l'essentiel.

Ce qui surprend aussi, c'est l'ensemble des déformations qui marquent la structure anatomique du crâne: la jonction du malaire et du frontal est oblique et non droite; la branche horizontale du temporal est complètement déformée; l'orifice sous-orbitaire est dédoublé et déplacé du maxillaire supérieur au malaire; les os propres du nez s'avancent démesurément afin de mettre en valeur les brisures qui les décorent. Toutes ces déformations, qui rappellent avec quelle ignorance Monsù Desiderio traite les édifices qui ne seraient pas chimériques et impossibles, vont dans le sens de l'effet macabre. De fait, le tableau laisse une impression bien plus forte que l'ordinaire fouillis fastueux des *Vanités* italiennes, impression macabre qu'on ne retrouve guère que dans certaines

1

Vanités espagnoles et dans le *Heden Rod, morgen dod* d'Hercules Seghers (1631). (Ce tableau doit être du reste à peu près contemporain du nôtre. Les grandes années de la *Vanité*, ce sont les années 1625-1630. Par la suite, le genre se dissout dans l'apparat. De plus, la liberté de sa technique empêche de considérer la *Vanité* comme contemporaine des œuvres que Nomé peignait vers 1620. On peut donc suggérer 1625-1630).

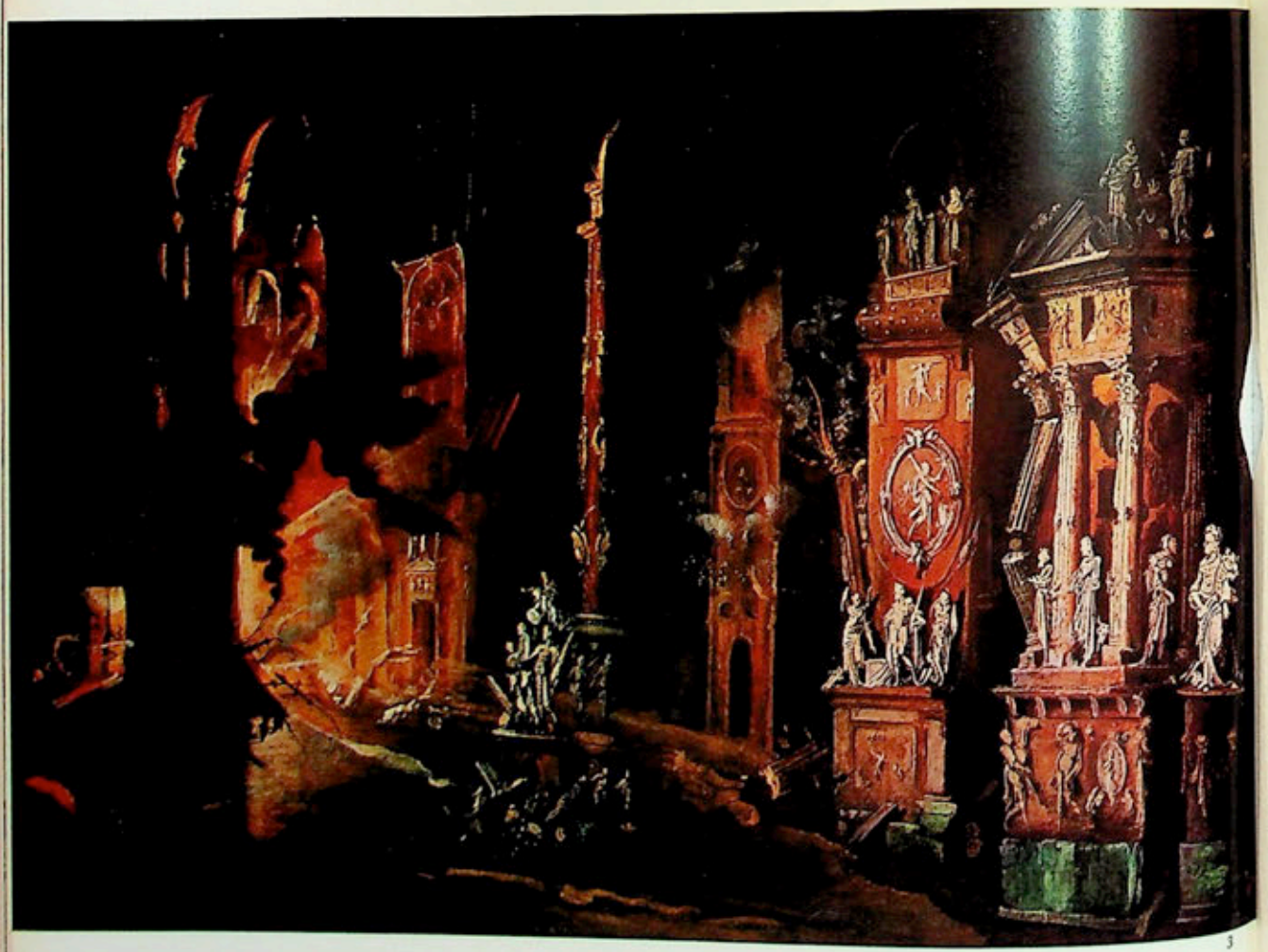
Apparemment, le tableau ne pose ni ne résout aucun problème. La composition est simple et typique des *Vanités*: un désordre significatif mais ramassé dans la concision d'un triangle. L'œuvre doit une partie de sa force (comme la *Vanité* de Seghers) au petit nombre d'objets réunis. Ces objets sont ceux que l'on rencontre toujours dans une *Vanité*: le crâne, la chandelle, les livres, le vase de fleurs, l'inscription. Pourtant, chacun de ces objets, par rapport aux normes figuratives, a subi une légère transformation. L'inscription est incomplète: ONIA VAN pour OMNIA VANITAS; la chandelle, au lieu d'être consumée, est brisée; le vase est fendu; le crâne est couronné, semble-t-il, de vigne vierge, et non comme à l'ordinaire de lierre ou de laurier, feuillages toujours verts et symboles de la résurrection, en sorte que cette couronne inattendue semble avoir un sens tout opposé et n'être qu'un signe de macabre dérision; ces feuilles, à vrai dire, comme les fleurs du vase, emportées par la nervosité rapide de la touche, sont traitées de façon peu réaliste et malaisément déchiffrable. Bref, le sens symbolique que propose l'ensemble du tableau — vanité de la vie terrestre, inconstante et fragile — est bien clair, mais chacun des éléments qui concourent à ce sens est l'objet d'une imperceptible et inquiétante mutation. Le deuxième tableau (fig. 4) ne nous aide

1 *L. Davent: « Allégorie parmi des ruines. » Eau-forte. Vers 1546. Paris, Bibliothèque Nationale.*

2

2

2 *Monsù Desiderio: «Vanité.» 53×71 cm. Bergame, collection privée.*



3

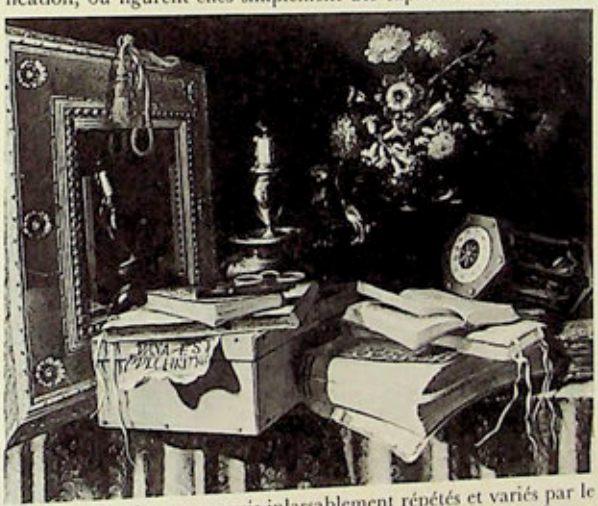
Monsù Desiderio: «Incendie.» Daté 1624. 50 × 73,5 cm. Collection Simone Collinet.

4 *Monsù Desiderio: «Vanité.» 53 × 71 cm. Bergame, collection privée.*

guère à faire la lumière. Ce pendant est une vanité de la beauté. On rencontre souvent ce couple, vanité de la vie — vanité de la beauté, dans la peinture italienne, ainsi dans deux tableaux de la Galerie Brod, à Londres. En ce cas, le couple présente une série d'oppositions figuratives: présence ou absence du crâne; inscription « Omnia Vanitas », inscription « Vana est Pulchritudo ». Ici d'ailleurs, la dernière vanité n'est pas spécifique de la beauté. Elle propose trois séries de symboles: fleurs et miroir, la beauté éphémère; sablier renversé et chandelle consumée, l'écoulement du temps; lunettes et livres en désordre, vanité de la science. Ce deuxième tableau, d'ailleurs beau, mais beaucoup plus sage que le précédent dans son traitement pictural et symbolique du thème de la Vanité, ne permet pas de résoudre le problème que pose le premier.

Mais si nous voulons chercher à éclaircir ce petit mystère à la lumière de ce que nous savons du peintre, notre déception sera absolue, car la personnalité de Monsù Desiderio, le sens de sa peinture ont été soustraits à notre regard par des ténèbres épaisses jusqu'à prendre l'opacité de l'énigme. L'origine de ces inventions n'est pas claire; leur signification nous échappe totalement. Que veulent dire ces architectures entièrement imaginaires où le délire le plus consommé conjoint les styles les plus divers, réduits ainsi à n'être que leurs propres simulacres? Pourquoi ces créations sont-elles presque toujours, dès leur projet, à l'état d'anéantissement? Les catastrophes qui s'abattent sur elles sont-elles porteuses de signification, ou figurent-elles simplement des caprices se référant à la

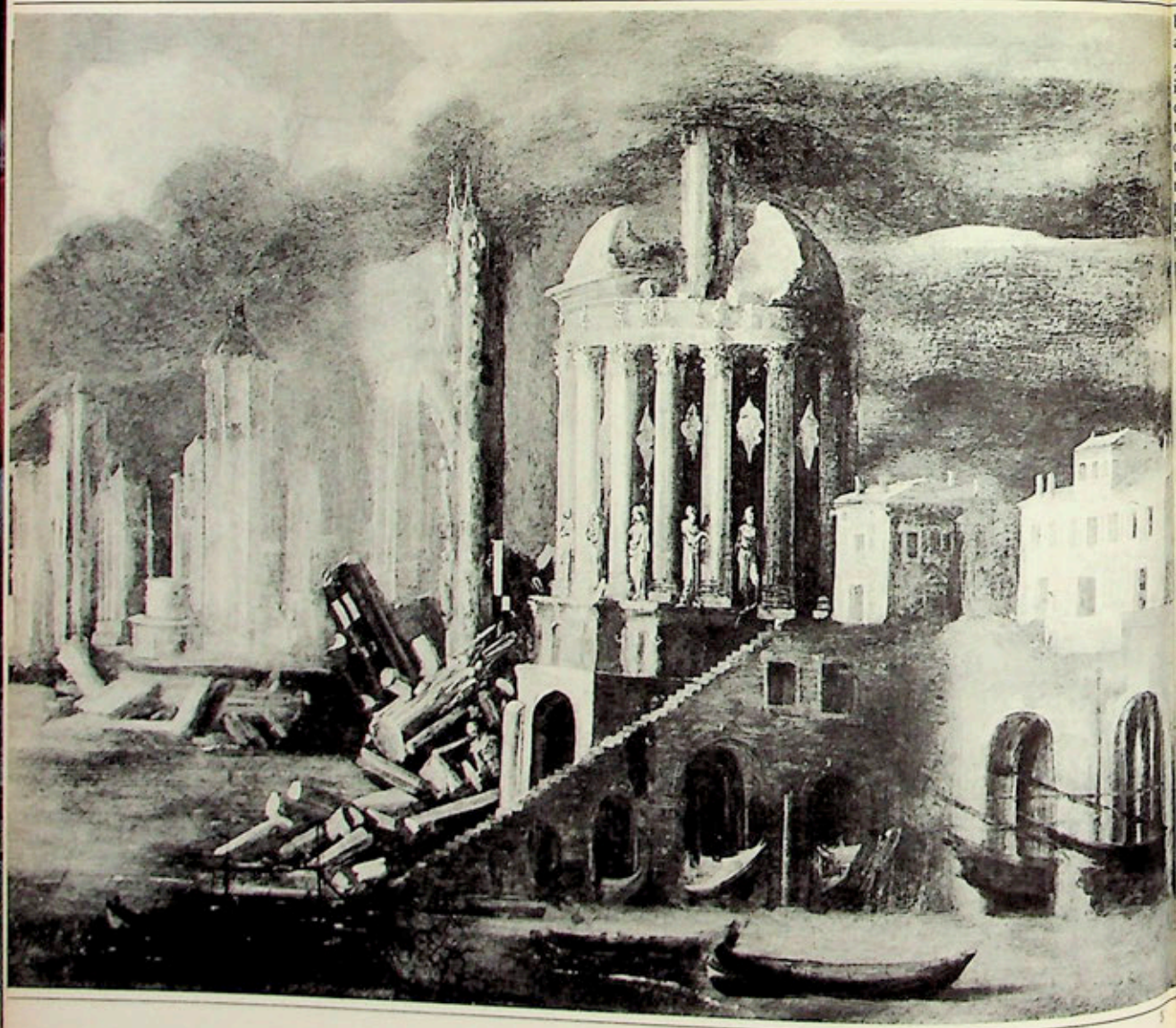
4



scénographie du temps, puis inlassablement répétés et variés par le créateur du genre devenu son spécialiste, comme Daniel Seghers a passé sa vie à peindre des images de dévotion entourées de fleurs? Mais nier que ces catastrophes proposent un sens n'est pas résoudre le problème; ce n'est que le déplacer, car il faudrait alors s'expliquer la nécessité culturelle de ces caprices. D'ailleurs, une foule de détails nous intriguent: ces taureaux sculptés qui s'écroulent (on en dénombre au moins quarante dans l'œuvre connu du peintre); ces sarcophages qui émergent du sol ou tombent du ciel et viennent briser de surcroît les palais qui s'effondrent; cette stèle qui pousse à l'intérieur de cette rotonde, et en surgissant la brise et se détruit (fig. 5 — impossible de ne pas voir là un symbole sexuel, mais de quel système fait-il partie?). On voudrait bien que la personnalité du peintre nous éclaire, mais que savons-nous? Que le nom de Monsù Desiderio recouvre plusieurs peintres, Didier Barra, François Nomé et un certain nombre d'imitateurs, élèves et apprentis de ce dernier (l'un d'eux est depuis peu épinglé du monogramme P.D.F., découvert sur une *Destruction de Sodome* du musée de Besançon); que celui qui nous intéresse s'appelle François de Nomé ou François Didier Nomé; qu'il est né à Metz en 1593; qu'il est allé à Rome à neuf ans puis à dix-sept ans à Naples où il s'est peut-être établi; et c'est tout. En vérité, le silence par lequel à nos sollicitations répond cet œuvre n'est pas moins troublant que l'étrangeté des événements qu'il propose.

Pour nous orienter dans ces ténèbres, il faudrait:

1. Chercher les destinataires des tableaux. Des collectionneurs (Santi Francucci à Naples, les del Rosso à Florence), mais sans doute aussi des ordres religieux: dans le *Saint Augustin* de la National Gallery, le saint porte la robe des Augustins, qui pourraient



5 *Monsù Desiderio: « Le Silence ». 61 × 73 cm. Collection Edoardo Bloch, Rome.*

6 *Monsù Desiderio: « La Fuite en Egypte ». 46,5 × 70 cm. Paris, Musée des Arts D*

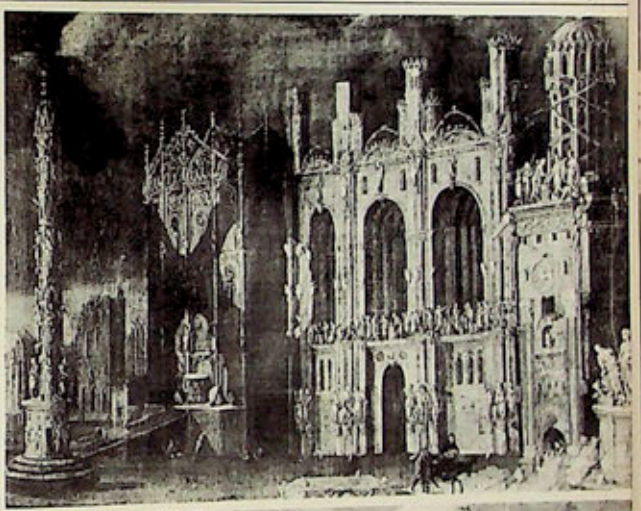
bien en ce cas avoir commandé le tableau. Par ailleurs, des détails architecturaux rappellent de très près la scénographie des Jésuites.

2. Tenter une lecture littérale des tableaux. Or ceux-ci, que l'on intitule un peu vite Ruines, Architectures, Ecroulements, etc., comportent souvent des personnages formant événements, presque toujours négligés. Il est vrai que ces figurines ont pour Nomé si peu d'importance qu'il les donne souvent à faire à quelque autre peintre; toutefois, il faut compter avec ce rapport qui au sein d'un même tableau groupe des architectures et un événement (ne serait-ce que pour noter aussitôt que cet événement et ces architectures semblent s'ignorer; mais cette inadéquation aussi est pertinente, et devra appeler d'autres commentaires que le silence). Or, ces événements sont presque toujours religieux: des scènes du Nouveau et plus encore de l'Ancien Testament et surtout un grand nombre de Martyres. Les destructions conjointes à ces scènes auraient-elles un sens religieux? On serait tenté de le croire, en se rappelant qu'au XVII[e] siècle les architectures imaginaires sont souvent associées à des représentations sacrées (dans les tableaux de Francesco Providoni, par exemple, ou le *Martyre de Sainte Thècle d'Iconium*, curieux tableau de l'école des Francken — (fig. 7). Rôle de la scénographie jésuite? Sans doute. Mais alors, si aux écroulements de Monsù Desiderio s'attache un sens religieux, quel est ce sens?

A travers la multiplicité des tableaux de Nomé, les destructions inlassablement répétées induisent à penser que la signification qui les parcourt demeure identique. Cette signification est cachée. Il est vrai; mais deux tableaux attribués à Monsù Desiderio se rattachent à une iconographie beaucoup mieux connue, et ces tableaux, ce sont les *Vanités* sur lesquelles nous nous sommes appesantis. Si le sens est vraiment identique, les cataclysmes de Monsù Desiderio, comme les *Vanités*, signifieraient donc la fragilité, la vanité de la vie humaine au regard de la vie éternelle. Dès 1953, M. Brion, dans un article paru dans *Arts* (2 janvier 1953), l'avait pressenti: « Si nous regardons ces villes en ruines de Monsù Desiderio comme des « vanités », ce qui est interprétation parfaitement vraisemblable, nous apercevons dans son œuvre le même esprit que dans les chandelles expirantes de Baugin et les verres brisés de Stoskopf ». Cette hypothèse est confirmée par plusieurs faits:

1. Dans la *Vanité* au crâne, comme nous l'avons vu, l'architecture est réintroduite dans le domaine du relativement petit. On peut renverser ce constat et affirmer que les architectures de Nomé sont d'énormes et impressionnantes *Vanités*.

2. Un tableau allemand du musée d'Orléans représente une *Allégorie de l'Amour, du Temps et de la Mort* (fig. 10). Au-dessus, un angelot propose le phylactère fatal: VANITAS VANITATIS ET OMNIA VANITAS 1582. Immédiatement à gauche de la banderole et de l'angelot, des architectures ruinées commentent les paroles de l'Ecclésiaste sur un mode symbolique mais évident (les ruines ténébreuses d'Hercules Seghers semblent avoir le même sens symbolique).

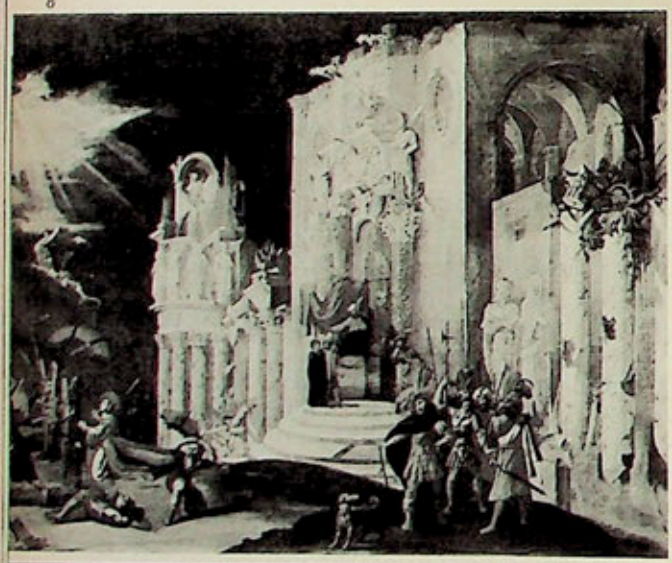


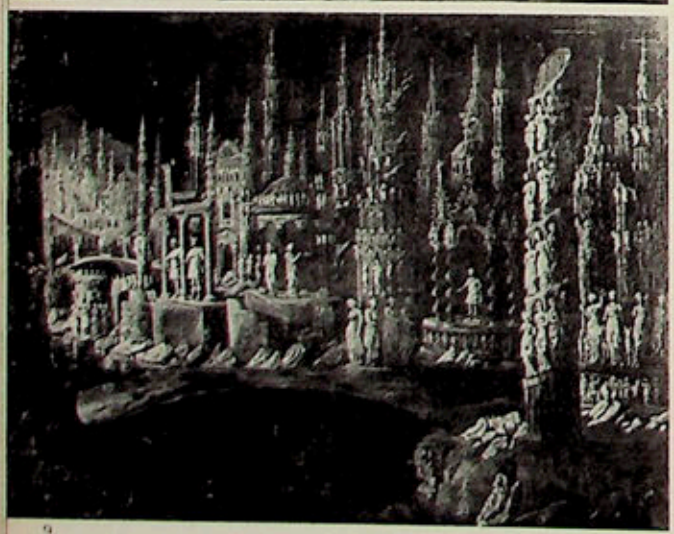
7

7 *Ecole des Francken (?) (Anvers, début du XVII[e] siècle): « Le Martyre de sainte Thècle d'Iconium ». Tours, Musée des Beaux-Arts.*

Arts Décoratifs.

8





9

3. Le *Songe* où Du Bellay rêve la chute de Rome sous la forme d'une architecture étrange et démesurée établit clairement le sens religieux de cette chute:

> Sur la croppe d'un mont je vis une Fabrique
> De cent brasses de hault: cent columnes d'un rond
> Toutes de diamant ornoient le brave front:
> Et la façon de l'œuvre estoit à la Dorique.
>
> La muraille n'estoit de marbre ny de brique
> Mais d'un luisant cristal, qui du sommet au fond
> Elançoit mille raiz de son ventre profond
> Sur cent degrez dorez du plus fin or d'Afrique.
>
> D'or estoit le lambriz, et le sommet encor
> Reluisoit escaillé de grandes lames d'or:
> Le pavé fut de jaspe, et d'esmeraulde fine.
>
> O vanité du monde! un soudain tremblement
> Faisant crouler du mont la plus basse racine,
> Renversa ce beau lieu depuis le fondement.

Ce poème est important. Du Bellay, comme Nomé, insiste sur l'immensité, la magnificence, l'étrangeté des architectures bientôt réduites en poudre car ces qualités ont pour fonction de rendre la chute plus inattendue, plus édifiante encore. Or le thème des songes sur l'architecture imaginaire comme figure symbolique du monde et la ruine de cette architecture comme ruine du monde est un thème fréquent dans la poésie et l'art de la deuxième moitié du XVI[e] siècle (fig. 1).

Munis de ce chiffre, tentons de lire les tableaux de Monsù Desiderio. On peut y distinguer quatre groupes, suivant les types de scènes qui accompagnent les architectures: des martyres, des scènes de la vie du Christ, des représentations de Job, des destructions de Sodome. Les très nombreux *Martyres* de Nomé sont presque toujours accompagnés de destructions violentes dont la présence n'est pas claire; sauf dans un cas: le *Martyre de Sainte Catherine* (fig. 8), tableau de jeunesse assez médiocre, mais où le rapport est direct entre la scène et la destruction. Le peintre suit la légende: le ciel s'ouvre, un ange porte à la sainte une couronne de laurier; la foudre éclate, fait voler en morceaux la roue où la sainte était liée, et brise une partie de l'édifice où le juge a condamné la jeune fille. La destruction est ici le produit d'une justice chrétienne et surnaturelle.

Tous les *Martyres* de Nomé peuvent s'interpréter ainsi. Dans le *Martyre* de la coll. Roseman à Cleveland, la foudre frappe le juge qui a condamné la sainte et détruit son palais; l'éclair bifurque d'autre part et s'en va détruire aussi un monument élevé à IVLIVS CAESAR AVGVSTVS DIVVS, d'où s'écroule le taureau du sacrifice païen. Ainsi, dans tous les *Martyres*, les bâtiments endommagés figurent l'empereur, la puissance terrestre, le paganisme châtiés par la colère de Dieu et le triomphe du christianisme persécuté.

Un deuxième groupe comprend une *Nativité* et trois *Fuites en Egypte*. Regardons l'une de ces dernières (fig. 6). Que signifie cette gigantesque ombre de croix que nul objet ne projette? Pourquoi les palais étranges s'écroulent-ils au passage de la Sainte Famille, comme si c'était Attila avec ses hordes? Nomé représente ici la vieille légende médiévale des idoles égyptiennes s'effondrant au passage de l'Enfant Jésus. La traversée du groupe misérable a déjà anéanti les édifices du fond. Le voici maintenant qui affronte la statue d'un empereur, au regard méprisant et triste, près de s'écrouler; « le monde antique est frappé à mort, et déjà l'ombre immense de la croix recouvre la façade d'un édifice sacré » (F.-G. Pariset). On comprend alors le sens de cette étrange et immense ombre portée: elle symbolise le triomphe surnaturel de l'Eglise. De même encore la *Nativité* de la coll. Marangoni, Florence: la crèche misérable fait s'écrouler les superbes et antiques architectures païennes avec leurs chargements de taureaux, cependant qu'à gauche, miraculeusement, surgit une église flamboyante.

Cette apparition du christianisme s'élevant sur les ruines du monde païen n'est pas particulière à Nomé. L'usage au XV[e] siècle était de figurer la crèche dans des temples en ruines. Mais le sens est tout différent: les temples-crèches du XV[e] siècle participaient de l'effort renaissant pour concilier la culture antique et le christianisme. Ici c'est l'humilité de la crèche qui anéantit la superbe des édifices. Le triomphe du christianisme se double d'une leçon spirituelle. L'iconographie de *Job* (coll. Anfuso, Rome; coll. E. Bloch, Rome) tire encore davantage la destruction vers la Vanité. Par un léger glissement, le taureau ne symbolise plus le sacrifice païen, mais par le biais du paganisme lié au monde charnel, il évoque la prospérité matérielle croulant au regard de l'éternité divine. Cette même signification affecte encore les trois tableaux de la (Suite page 67)

10

8 *Monsù Desiderio: « Martyre de sainte Catherine ». 95 × 119 cm. Southampton, Art Gallery.* 9 *Monsù Desiderio: « Cité incendiée. » 146 × 210 cm. Rome, Galerie Obelisco.* 10 *École allemande: « Allégorie de l'Amour, du Temps et de la Mort ». 1582. Orléans, Musée des Beaux-Arts.*

THEODORE ROUSSEAU UN SIECLE PLUS TARD

par Pierre Granville

A l'occasion du centième anniversaire de sa mort, le Louvre présente quarante-cinq œuvres choisies avec soin du peintre de Barbizon

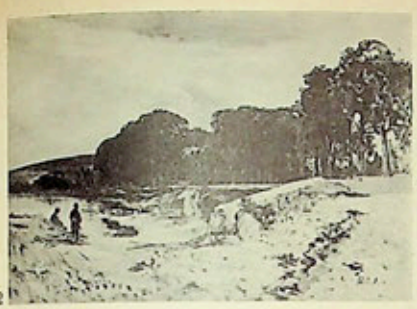
1

Notre société est ainsi faite de paradoxes qu'elle ne connaît plus ceux qu'elle a honorés sur le tard: compte tenu d'une homonymie, s'il vous arrive de lancer le nom de Rousseau, c'est au Douanier intronisé par la génération cubiste que la plupart songent et non pas au grand paysagiste du XIX^e siècle français, Pierre-Étienne Théodore Rousseau. Fallait-il attendre le centenaire de sa mort, célébré par les Musées Nationaux au Palais du Louvre, pour que cessent à la fois négligence et confusion dans l'esprit public? On peut penser que l'âme de Théodore Rousseau s'est accommodée du second tombeau qu'est l'oubli, tant l'homme comme le peintre ne cessa de lutter sa vie durant contre l'ostracisme de ses contemporains, en particulier celui de l'Institut, et seules ses dernières années d'existence furent éclairées de quelque renommée. Celle-ci bien entendu s'amplifia, mais après sa mort survenue à cinquante-cinq ans: les suiveurs, les pasticheurs n'ont alors pas manqué, signe infaillible de singulière personnalité relativement tôt disparue. Mais dès 1914, avec la coupure de la première guerre mondiale et la relève de l'Impressionnisme, pourtant son obligé, Théodore Rousseau redevient un méconnu et son esprit habité de solitude la retrouve comme une vieille compagne, amante de l'angoisse n'ayant jamais réussi à ébranler ce roc.

Solitaire en sa nature, Rousseau s'oppose individuellement, malgré de sûres amitiés, à la fois au monde social et au conformisme pictural régnant. Dès l'adolescence, inébranlable volonté et farouche obstination imposent une conception et une vision personnelles nées d'un terroir biologique comme d'ascendants spirituels auxquels on se réfère pour préciser les sources esthétiques de l'artiste.

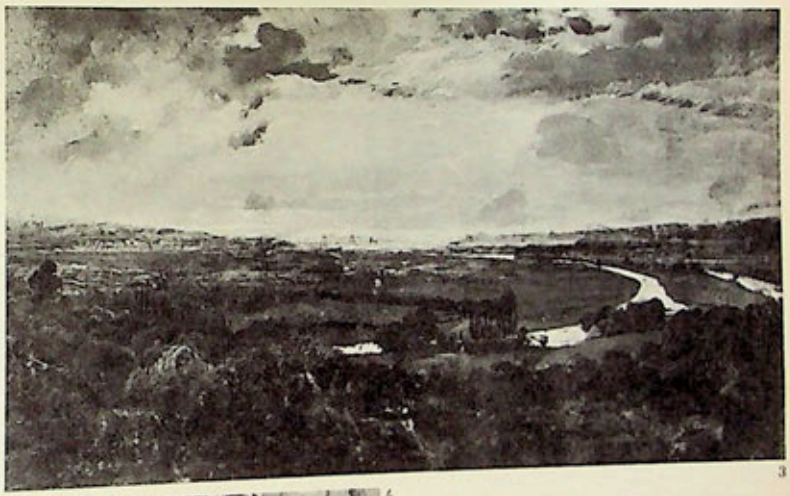
Bien que né à Paris en 1812, dans une maison fin XVIII^e toujours en place, proche de la place des Victoires, mais qui ne porte pas encore la plaque commémorative des inoubliables — son père s'y installa comme tailleur et eut une clientèle recherchée parmi les grands de la Restauration — Rousseau, de souche paysanne jurassienne, a ce fier caractère du pays taillé à la hache dans le cœur du bois de fayard ou équarri dans la pierre levée du haut-plateau; le regard presque insoutenable vrille l'horizon; ouvert est le visage où la bonté se lit d'après les daguerréotypes parvenus jusqu'à nous: n'aide-t-il pas anonymement le compagnon de sa vie et de son art, J. F. Millet, auquel il acheta, par le truchement d'un soi-disant Américain qui n'était que lui-même, l'admirable « Greffeur »? Bonté faite de pitié qui va à la malheureuse femme démente, sa compagne depuis 1848 qu'il n'aurait jamais abandonnée malgré la souffrance morale endurée. Bonté se reflétant envers ses parents, sa mère, décédée en 1837, à laquelle il voue un amour d'une dévotion ne se démentant pas au long des trente ans qui le séparaient de sa propre mort.

Autant de traits moraux de l'être absolu refusant le compromis. Mais les uniques données biographiques rapportées par le beau texte d'Alfred Sensier — l'ami inséparable d'un hommage dédié à Rousseau, tant l'accord et la compréhension ont lié les deux hommes — fournissent au fond peu d'anecdotes à une vie consacrée



2

de la Seine depuis la terrasse de Bellevue ». 1833. Toile. 80 × 99 cm. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Ce panorama a déjà tenté les artistes français et anglais du XVIII^e ou du début du siècle. Il devient pour Rousseau la grande aspiration de l'espace selon la leçon des Hollandais du XVII^e.
4 *Esquisse de « La descente des vaches ». 1834. Huile/toile. 112,5 × 58,5 cm. Musée Mesdag, La Haye. Tournant essentiel dans son œuvre et qui fit scandale. S'il permit à Rousseau de se révéler, il fut le début du drame du « grand Refusé ».*

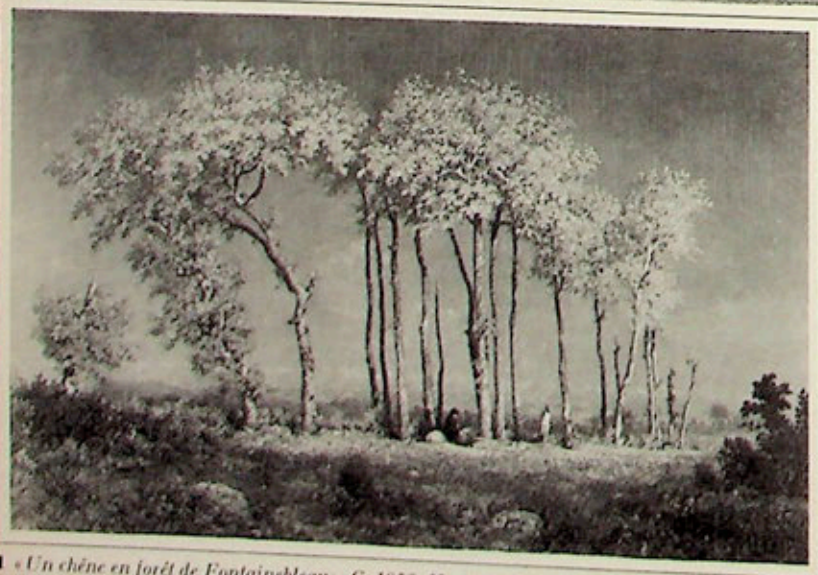


3

4

à l'art avec une passion presque religieuse. Les seules sorties à l'étranger furent en Suisse, lors des voyages dans les Alpes de 1834 et 1863. Car Rousseau fut un constant randonneur des pays de France, non pas à la recherche de sensations de dépaysement, bien plutôt pour pénétrer l'esprit secret de contrées où l'occasion l'entraînait. Ainsi tout jeune il passa en 1830 de l'Auvergne volcanique et nue à la grasse Normandie, du Mont-Saint-Michel à l'Ile-de-France, plus tard en 1834 de l'exaltante envolée des Alpes aux frondaisons et eaux dormantes du Bocage vendéen en l'été 1837, randonnée d'où naît en clair-obscur l'« Allée de châtaigniers » du Louvre, puis de l'austère Berry, six mois

1 *« Le port de Granville ». 1831. Huile/toile. 17,5 × 43 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford. L'artiste à 19 ans est préoccupé par un rendu précis du site où la mer apparaît comme un motif dont il perdra bientôt l'attirance.* **2** *« Le pont de Saint-Cloud ». 1827. Huile/papier. 35 × 50 cm. Musée de Lyon. Où l'influence du paysage anglais se perçoit encore.* **3** *« Vue de Paris et de la vallée*



1 *« Un chêne en forêt de Fontainebleau ». C. 1852. Huile/papier marouflé/toile. 41,3 × 54,6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Malgré l'inscription au dos du châssis « vers 1840 », la peinture paraît postérieure, mais néanmoins demeure à travers tout l'œuvre comme « portrait » d'un puissant personnage où se reconnaît le peintre créateur.* **2** *« Le Curé ». 1842-45. Huile/panneau. 42 × 64,5 cm. Toledo Museum of Art. Motif qui tire son origine du Berry où Rousseau s'est retiré en solitaire. Prouesse picturale du rendu de l'air transparent*

d'esseulement mélancolique en 1842, au renouvellement en 1844 aux côtés de Jules Dupré du spectacle des cimes neigeuses, cette fois pyrénéennes, enfin, sauf escapades en Picardie, au Jura ancestral et le compagnonnage prolongé en 1846-47 avec Dupré à L'Isle-Adam, le site fondamental pour son œuvre, fréquenté déjà dès l'automne 1833: la forêt de Fontainebleau, Chailly-en-Bière, Barbizon où il s'installe en 1847. Là il découvre encore vierge le bouleversement primitif du démiurge, le dais sacral des arbres comme l'ouverture sur ses lisières d'échappées vers les labours et les taillis où le soleil crache son feu au crépuscule. Rousseau a voulu être « peintre des pays », ce qui se différencie nettement de « peintre paysagiste ». S'il ne réalise pas l'ouvrage suivant un plan systématique, il n'en reste pas moins qu'il n'a jamais cherché à peindre la vérité littérale d'un lieu, l'attirance du site par son côté pittoresque ou anecdotique, du moins à partir de 1834. Son regard pénètre la nature par ses entrailles, fait pressentir au spectateur le mystère du noyau terrestre, analyse les vibrations de sa croûte superficielle, nous initie au culte matriciel et énergétique du cosmos auquel n'est pas admis le premier venu. Tout sol a sa substance

intime: il s'agit de l'explorer par la grâce d'une vision aiguë où trempe dans le cristallin la sensation acérée du fait brut du paysage, tel un révélateur.

Avant Rousseau, quel peintre a osé l'entreprise? Certes, nous le laissions entendre, Rousseau a ses ascendants, bien que les références soient plus question de famille qu'individualité. Mais ils se justifient: paysagistes anglais et hollandais ont retenti sur la formation et le développement de l'artiste. En ce qui concerne les premiers, le contact s'est produit plus à travers personne interposée que directement. En fait nous ne croyons pas à une influence rectiligne de Constable, même de Bonington ayant séjourné en France — Rousseau n'a que seize ans à la mort de ce dernier — nous pensons plutôt que la peinture d'un Paul Huet a pu lui transmettre ce qu'aîné de dix ans il avait reçu lui-même d'outre-Manche. C'est dans cette optique que la peinture de Rousseau, de ses débuts à 1833, est un reflet du paysagisme anglais mêlé aux leçons françaises plus classiques de l'enseignement de Rémond et Pau de Saint-Martin.

Mais, dès 1834, un tournant radical apparaît. Plus que tournant, mutation provoquée à vingt-deux ans par la rencontre

et froid de l'automne attardé où les chênes dorés dressent leurs verticales sur un ciel grêlue vers l'azur. **3** *« Paysage sous l'orage ». 1842. Huile/carton. 24,8 × 34 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Esquisse de premier jet où le geste fulgurant du créateur zèbre la peinture du bout du manche de son pinceau. C'est encore le Berry noyé d'eau qui fournit le motif de cette genèse.* **4** *« Arbres abattus à Croissy ». 1847. Huile/toile. 91 × 144 cm. Musée Mesdag, La Haye. Le traitement en grisaille de cet admirable cri de révolte accentue le deuil rageur de l'artiste auquel il associe le spectateur face au carnage.*

enthou
des A
telluri
d'alors
à la
secour
vaches
l'évén
mais d
sement
avec
hauteu
arbres
contre
l'ench
Salon
qui fa
teur d
égard
ble de
vir de
mytho
de Pou

scand
dans c
de plu
à l'hor
rappro
XVII
nature
Ses am
dael c
soucie
horizo
et my
s'oppo
dans l
celui-c
le pay
paysag
seur d
su pro
Mais
spiritu
ficile
Seghe
de ses
Rousse
teur

1 « *Le*
peintu
arbres
de Br
1850.
Rousse
1844.
la vie

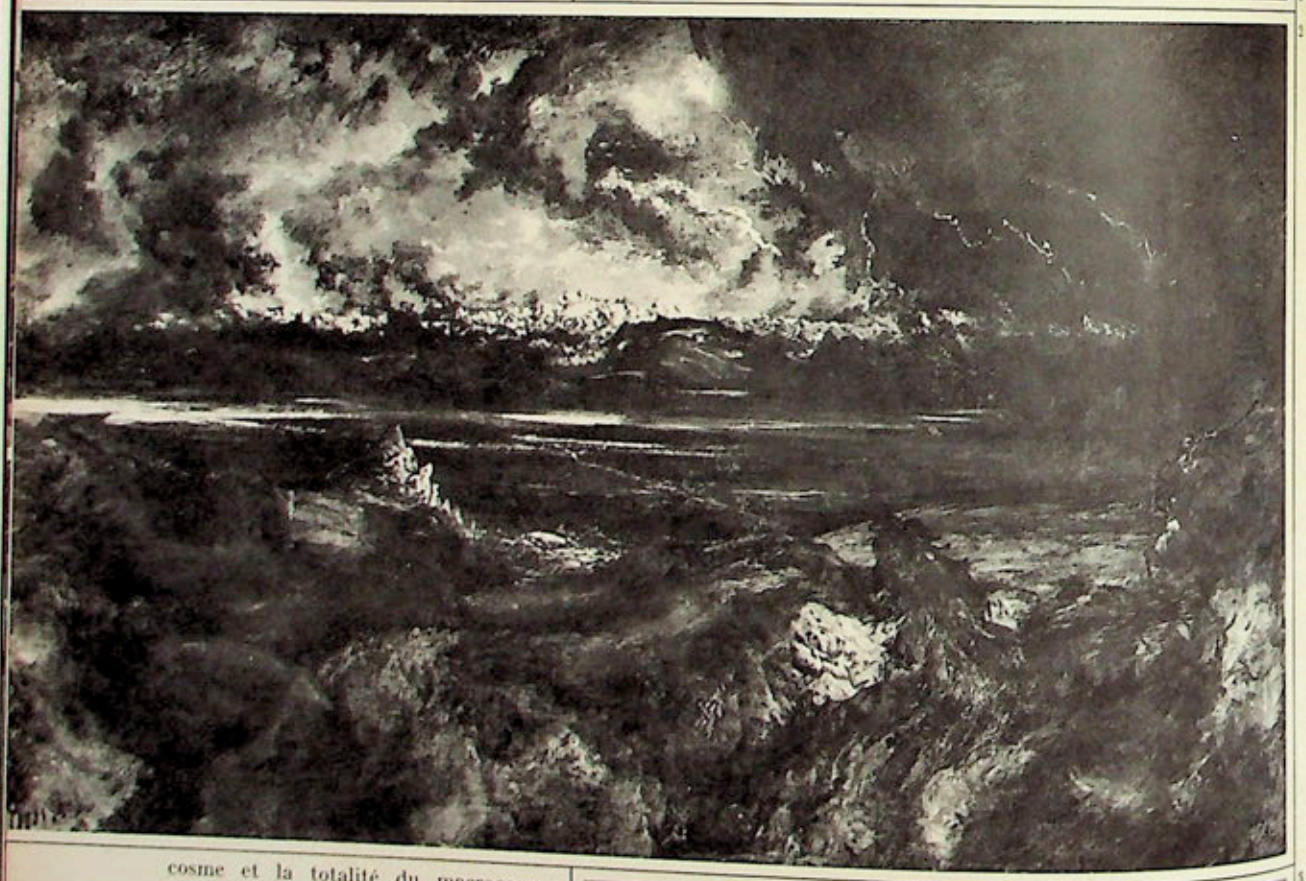
enthousiaste du peintre avec le grandiose des Alpes où il entrevoit un héroïsme tellurien. Tournant le dos au Romantisme d'alors en pleine ascension, ce n'est pas à la petite histoire qu'il demande le secours d'un motif. Sa « Descente des vaches » ne relève pas seulement de l'événement mouvementé et inattendu, mais d'un parti pris pictural: l'éclaboussement des taches colorées se combine avec une audacieuse composition en hauteur où verticales et diagonales des arbres jouent en zig-zag, accentuant le contrepoint que le peintre observe dans l'enchevêtrement des lignes. Proposé au Salon de 1836, le jury refusa le « monstre » qui faisait scandale. Il est vrai, le novateur de vingt-quatre ans n'avait aucun égard pour la conception du paysage noble devant, selon la recette en cours, servir de décor à une action idéale à thème mythologique ou biblique, lointain dérivé de Poussin ou de Claude. Ce qui faisait

scandale était d'oser montrer la nature dans ce qu'elle a de moins policé, parfois de plus agressif quand elle ne sourit pas à l'homme. Ici la vision de Rousseau se rapproche des paysagistes hollandais du XVII^e^, attentifs à une traduction de la nature qui n'est ni copie ni sublimation. Ses ancêtres sont bien Jacob Van Ruisdael et Meindert Hobbema, l'un plus soucieux de la respiration de larges horizons, l'autre du halètement étouffé et mystérieux des forêts. Éléments qui s'opposent et s'unissent en alternance dans l'esprit créateur de Rousseau. Et si celui-ci joue des conflits d'éclairage dans le paysage, il le doit aussi à Rembrandt paysagiste, dont Georges Michel, précurseur dès la fin du XVIII^e^, avait également su profiter.

Mais parmi tous, si l'on parle ascendance spirituelle, il est un peintre hollandais difficile à passer sous silence, c'est Hercules Seghers. Il y a peu de chances que l'une de ses rares peintures ait été vue par Rousseau, mais ce dernier, fervent amateur d'estampes, a pu connaître son

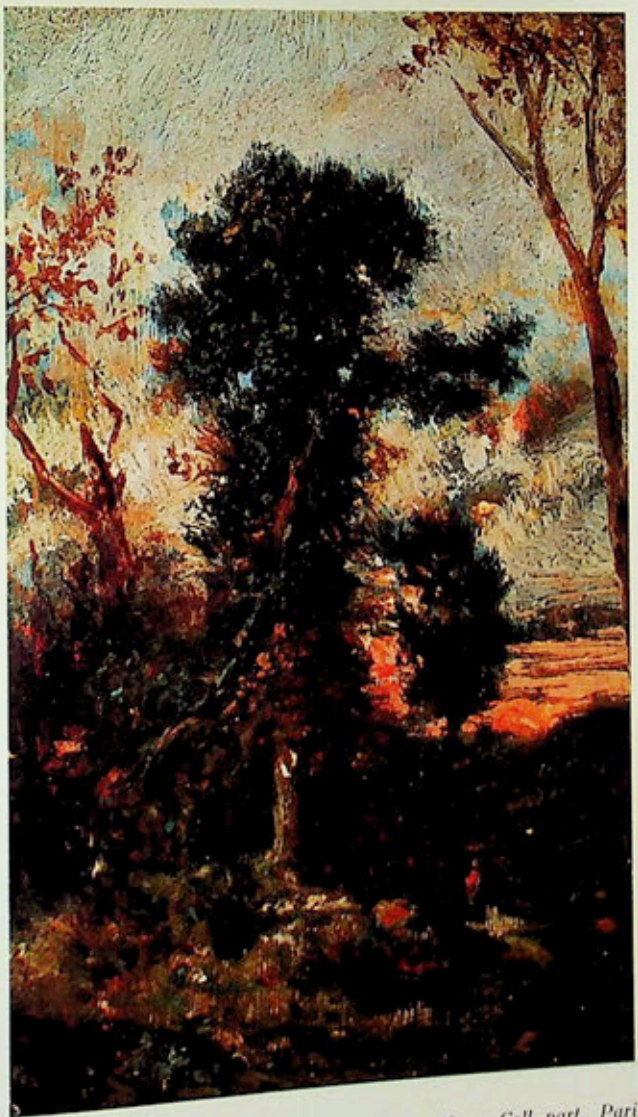
1 « Le Monticule du Jean de Paris ». 1848. Huile/panneau. 32 × 24 cm. Coll. part. Paris. Rousseau s'est complu avec allégresse dans la peinture primesautière, à la coloration pré-impressionniste, du site forestier de Fontainebleau. Une touche séparée anime le tableau où arbres et lumière prennent toute l'importance par rapport à la petite silhouette de sa compagne vue de dos. **2** *« Sortie de forêt du côté de Bröle. Soleil couchant ». 1850. Huile/toile. 142 × 197,5 cm. Musée du Louvre.* **3** *« Sortie de forêt du côté de Bröle. Soleil levant ». 1850. Huile/toile. 97 × 132 cm. Collection Wallace, Londres. Le rapprochement des deux tableaux est probant de la préoccupation de Rousseau des variations de la lumière sur un motif identique. Signal avant-coureur des séries de Cl. Monet.* **4** *« La plaine de Tartas ». 1844. Huile/panneau. 31,7 × 37,3 cm. Coll. part., Paris. Le voyage aux Pyrénées est une fois de plus l'occasion pour le peintre de fouiller la vie des avant-plans comme avec un soc et de restituer la vibration de l'espace qui s'étend des landes à la chaîne montagneuse.*

œuvre gravé. De fait il n'y a pas d'œuvre pictural qui ne soit plus proche l'un de l'autre en intentions et en esprit, malgré des factures évidemment très différentes. L'approche de la nature a chez tous deux un même caractère d'affouillement, de pénétration térébrante des éléments constituants, roche, humus, soulèvement montagneux, humble végétation agrippée aux schistes. Minéral et végétal se mêlent dans le devenir du monde et la moindre touche de pinceau va au-delà de toute notation descriptive. A travers l'inévitable tempérament, la préoccupation majeure de ces peintres est de soulever le voile qui recouvre en surface les simples du microcosme et la totalité du macrocosme: modelé aérien fait de mille vibrations-seconde dont les glacis tentent de rendre le prodige de transparence, succession des plans organisant la courbe terrestre, caverne du ciel où la ronde-bosse des nuages se façonne, enlevée, fouettée de coups de brosse hâtifs, calotte zénithale où l'absence de nuées fait la coupole cristalline dont le choéphore aspire l'air goulûment.



Mais les considérations de filiation historique ne suffisent à cerner l'être de l'artiste. Afin de saisir l'essence de la personnalité de Rousseau, il faut s'attacher à la démarche du solitaire qui l'incite à participer activement au «cosmodrame», selon l'expression de Gaston Bachelard. Tout jeune cet émigré de la ville trouve le terrain favorable au rythme lent de sa respiration.

(Suite en page 48)



4

1 « *Vue du Mont-Blanc prise du col de la Faucille* ». *1834. Huile/papier. 19,5 × 40 cm. Coll. part., Paris.* **2** « *Le Mont-Blanc vu du col de la Faucille par temps d'orage* ». *1863-1867. Huile/toile. 146 × 240 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Contrairement à l'opinion exprimée dans un article récemment paru, le tableau de Copenhague n'est pas un tableau de la jeunesse de l'artiste fait au retour du premier voyage dans les Alpes, mais le tableau exécuté de 1863 à 1867 sur la même toile que l'ébauche délaissée de 1834 (Sensier p. 68 et 90). Si l'on ne décèle pas les erreurs de Sensier et celles du catalogue de vente de l'atelier (dimensions, support, dates) une nouvelle méprise augmente encore la confusion. Avec quelque attention, l'analyse apporte la certitude que cette vision grandiose est bien l'œuvre finale de la pleine maturité de l'artiste décrite minutieusement par Sensier (p. 296).* **3** « *Le village de Becquigny* » *(Picardie). 1857-1864. Huile/toile. 64 × 101 cm. Coll. Frick, New York. Rousseau goûta avec ardeur la nouveauté des estampes japonaises. Cet art s'immisca subitement parmi les transformations incessantes du tableau qui revint en définitive à un concept classique où baigne une lumière presque Ile-de-France.* **4** « *Coucher de soleil* ». *C. 1865. Huile/panneau. 14 × 9 cm. Coll. part., Paris. Etude où la grandeur de Rousseau s'impose dans l'infiniment petit. A rapprocher du « Coucher de soleil dans la forêt » du Louvre, incantation au feu propagé par la lumière. « Si l'artiste a su dégager de sa palette une étincelle de feu, il sera peintre », écrit Rousseau, Prométhée accepté au sein de la Nature.*

FLEURS ET FRUITS DU PARADIS

A. P. de Mirimonde

1

Pendant bien des siècles les artistes ont disposé d'un langage figuré que leurs contemporains savaient déchiffrer. Ainsi, dans les tableaux religieux, le symbolisme floral fournissait un commentaire subtil ou profond du sujet traité. Un admirable herbier mystique s'était constitué: il faisait réfléchir et rêver. Maintenant encore, il suffit de l'entr'ouvrir pour être émerveillé.

Noël, la grande fête de la chrétienté, permettait d'opposer au faste triomphal des mages l'humble adoration des bergers. Cette ferveur populaire a inspiré à Hugo van der Goes l'un de ses chefs-d'œuvre (fig. 1 et 2). Par son rayonnement l'Enfant éclaire tout: il est la lumière du monde. Au premier plan, le maître a disposé des fleurs, non point pour « faire joli », mais pour enseigner les spectateurs et leur rappeler certains textes des Ecritures. Dans un verre transparent — image de l'Annonciation et de l'Immaculée Conception — se dresse une branche d'ancolie à sept fleurs. En effet, Isaïe avait annoncé le Messie en prophétisant qu'une tige viendrait en avant de l'arbre de Jessé, qu'elle prendrait racine et que l'Esprit Saint resterait sur elle avec ses sept dons: sagesse, entendement, conseil, force, savoir, piété et crainte du Seigneur. Un second vase, décoré de grappes de raisin, contient un lys rouge et des iris dont la forme rappelle celle de la fleur-de-lys: de la sorte la royauté du Christ se trouve proclamée. Un semis de violettes bleues et blanches montre l'humilité du roi du ciel puisqu'il a voulu naître comme un petit pauvre. Enfin, la botte de paille chargée d'épis caractérise, avec la vigne peinte sur le vase, l'eucharistie qui permet à Jésus d'être toujours présent dans les âmes des fidèles. Ces quelques fleurs suffisaient pour résumer les promesses de l'ancienne Loi et leur accomplissement. Le tableau se transformait en thème de méditation.

Dans un joli triptyque du Maître du Saint-Sang, conservé au Musée de Nîmes, l'Enfant

1 *Hugo van der Goes: « L'Adoration des Bergers ». Bois, 253 × 304 cm. Florence, Musée des Offices.*
2 *Hugo van der Goes: « L'Adoration des Bergers ». Détail. Florence, Musée des Offices.*

1

2

3

a un peu grandi (fig. 1-3, p. 22). Près de lui, l'ancolie reparaît dans le vase de cristal. Elle atteste que le Saint-Esprit l'accompagne: le nom latin de cette plante n'était-il pas *columba?* Quelques brins de muguet — le lys de la vallée — s'y ajoutent. Cette fleur qui annonce le printemps présageait aussi l'avènement du Christ. Cependant, tout près, apparaît une pomme, le fruit de l'arbre du Bien et du Mal qui a fait pénétrer le péché et la mort dans le monde. En latin, un même mot, *malum*, désigne le mal et la pomme. Jésus est le second Adam. Il doit racheter la faute du premier par amour pour les hommes: c'est pourquoi la Vierge lui tend un œillet, symbole de ce sentiment.

Pour distraire Jésus et lui permettre de s'accoutumer à sa condition terrestre, les anges venaient lui donner des concerts et lui apportaient des fruits cueillis dans l'Eden. Au Musée d'Anvers, dans un tableau de J.C. van Oostsanen, une corbeille de cerises est posée tout près de l'Enfant qui, ravi, s'apprête à manger un fruit (fig. 1, p. 24). Originaire d'Asie Mineure, le cerisier passait pour être un arbre du Paradis terrestre. Pourtant, les hommes ne comprendront pas la pure tendresse de leur sauveur et il en résultera le drame de la Passion. Dans une peinture de Josse van Cleve, l'Enfant qui serre trois cerises dans sa menotte, a soudain un mouvement de recul et d'effroi quand la Vierge lui offre l'œillet allégorique. En effet, au-dessus des pétales, pâles comme des spectres, redoutables comme l'avenir, se profilent une couronne de fleurs de pissenlit, herbe amère qui poussera au pied de la croix, et une couronne d'épines. Le supplice et la dérision seront les conséquences de l'amour divin (fig. 4, p. 23).

Puis, il faudra que le Rédempteur accepte sa mission. Memling, ce descendant des grands mystiques rhénans, si proche de Suso dans bien des cas, nous rend témoins de ce moment solennel dans sa composition du Musée des Offices, à Florence. Deux anges donnaient un concert, mais celui de gauche a cessé de jouer de la viole pour offrir une pomme. L'Enfant tient encore, dans sa main gauche, les cerises du Paradis, mais il est prêt à les abandonner pour prendre le fruit fatal. Il renoncera alors aux félicités du ciel pour se charger des péchés du monde et racheter l'humanité (fig. 4, p. 25).

A gauche, une ville représente sans doute la Jérusalem céleste. A droite, apparaît un moulin: le bon grain y sera moulu pour faire le pain de vie. En haut, deux guirlandes caractérisent les fruits de l'esprit: joie, paix et amour. Près des colonnes, de chaque côté, rampent, à droite, un lézard, attribut de la mort qui sera vaincue, et, à gauche, un escargot, né, disait-on, de la

1 *Le Maître du Saint-Sang: « Triptyque ». Nîmes, Musée des Beaux-Arts.*
2 *Le Maître du Saint-Sang: « Triptyque ». Détail.*
3 *Le Maître du Saint-Sang: « Triptyque ». Détail.*
4 *Josse van Cleve: « La Vierge à l'Enfant. » Bois, 61 × 40 cm. Collection privée.*

1 *C. J. van Oostanen: « La Vierge à l'Enfant ». Bois, 107 × 72 cm. Anvers, Musée des Beaux-Arts.*
2 *Hans Memling: « La Vierge à l'Enfant ». Bois, 122 × 90 cm. Florence, Musée des Offices.*
3 *Van Eyck: « La Vierge au chancelier Rolin ». Détail. Paris, Musée du Louvre.*
4 *Lorenzo da San Severino: « Le mariage mystique de sainte Catherine ». Bois. 144 × 145 cm. Londres, National Gallery.*

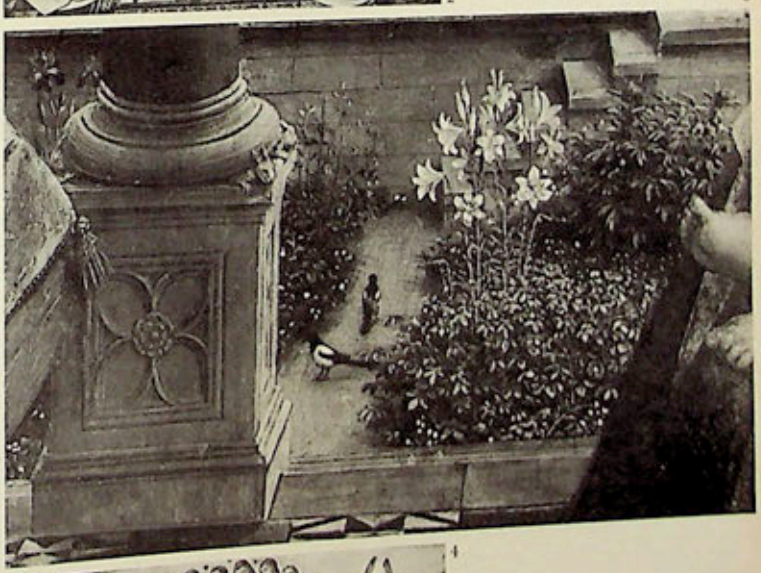
boue, image du pécheur, qui, en dépit de son indignité, sera sauvé. Peu à peu, le sens de la composition s'élève, s'amplifie. Il explique la gravité triste de la Vierge, la résolution soucieuse de l'Enfant: l'heure du choix étant venue, il opte pour le sacrifice. Point de grands gestes: les passions du monde n'atteignent pas la mansuétude divine. Dans un calme imprégné de mystère et de douceur, l'amour des hommes a triomphé et l'avenir est irrémédiablement engagé.

Le Moyen Age finissant avait voué à la Vierge une tendre dévotion. Les beaux emblèmes bibliques se groupaient autour d'elle pour former ces guirlandes de métaphores qu'étaient les litanies. Dès le XIII[e] siècle, elle était désignée comme « le jardin fermé » et « la rose sans épine ». De tels mots inspiraient nombre de commentaires et, chez les peintres, l'*hortus conclusus* apparaissait tout embaumé de fleurs saintes. Dans *La Vierge au Chancelier Rolin*, Van Eyck a délimité par un petit mur crénelé ce jardin mystique. Le lys blanc s'y épanouit pour rappeler la pureté de la jeune fille de Nazareth (fig. 4, p. 25). [Auprès de l'iris, apparaît une colonne dont le fût écrase de petits lapins. Ce rongeur prolifique était le symbole de l'amour charnel dont la Vierge avait triomphé. La même allégorie se retrouve dans la *Vierge au lapin blanc* de Titien.] L'iris royal y croît aussi puisqu'un ange s'apprête à poser une couronne sur la chevelure de Marie. De plus, les feuilles de cette plante, effilées et tranchantes comme des glaives, annonçaient les douleurs qui perceraient le cœur de la Mère. Eparses sur le sol, les pâquerettes témoignent de l'innocence de l'Enfant et de la modestie de la Reine du Ciel. A droite, une touffe de pivoines, venues d'Orient, caractérise « la rose sans épine », cependant qu'en avant, des églantines rouges font allusion au rosaire.

L'*hortus conclusus* a séduit les peintres germaniques: il flattait leur goût pour le symbolisme. En Suisse, au Musée de Soleure, un tableau d'un maître haut-rhénan en offre un charmant exemple (fig. 2, p. 26). Trois rosiers servent de clôture et rappellent que Marie est « la rose mystique ». Les roses blanches et rouges correspondent aux mystères heureux et douloureux de la vie de la Vierge. La Mère offre à l'Enfant une rose blanche, image de la pureté. Elle est assise sur un banc de terre, tout couvert de fraisiers, car la fraise est le symbole des bonnes actions qui se multiplient autour de Marie. Toutefois, la bonté n'est efficace que si elle est discrète et le sol est, pour ce motif, tapissé de violettes. A gauche, le muguet dresse ses clochettes blanches: la Vierge n'est-elle « le lys de la vallée »? Enfin, à droite, le narcisse marque le triomphe de l'amour divin sur l'égoïsme et annonce la vie éternelle.

Parmi les promesses qu'apportait le Messie, figurait, en effet, l'immortalité. Comment les peintres allaient-ils en suggérer l'idée aux fidèles? La National Gallery de Londres conserve un *Mariage mystique de Sainte Catherine*, peint par Lorenzo da San Severino. La Vierge porte un manteau brodé de fraisiers, nouvelle allusion à ses bonnes actions. A ses pieds une pomme et une calebasse voisinent comme un poison et son antidote (fig. 4, p. 25). Lorsque Jonas était sorti du ventre du monstre marin, préfigurant le Christ s'élan-

2


3

4

1 *Carlo Crivelli: « La Vierge à l'Enfant. » Milan, Musée Brera.* 2 *Maître Haut-Rhénan: « La Vierge aux fraisiers ». Musée de Soleure.* 3 *Bas-relief antique: « Jonas et les calebasses ». Paris, Musée du Louvre.* 4 *H. Met de Bles: « Le Paradis. » La Haye, Mauritshuis.*

1

2

3

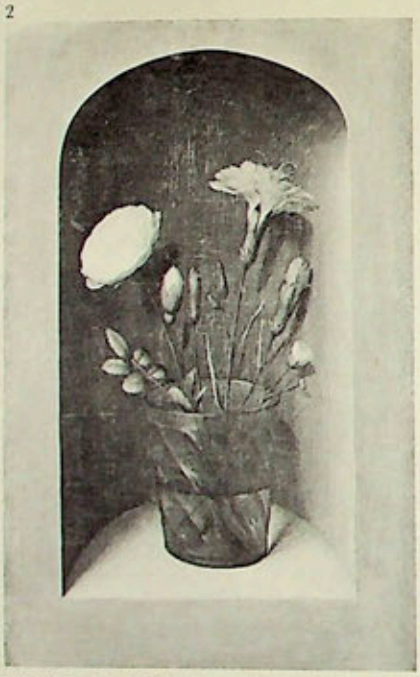
çant hors du tombeau, il s'était couché sous un arbre portant des calebasses. Au Louvre, un bas-relief antique, datant du III^e^ siècle, décrit la scène (fig. 3, p. 26). Dans l'iconographie chrétienne, la calebasse signifiait donc immortalité et s'opposait à la pomme qui a introduit la mort chez les hommes.

Dès lors, il devient aisé de comprendre le sens d'un tableau comme la Madone de Crivelli à la Brera. La Vierge aide l'Enfant à tenir une grosse poire, fruit suave qui symbolise l'Incarnation et marque l'amour de Dieu pour l'humanité. Deux lourdes guirlandes ont été peintes par l'artiste sur les côtés du groupe sacré: la pomme funeste y apparaît, mais aussi la poire qui signale la venue du Sauveur et sa bonté et, enfin, la calebasse, gage d'une immortalité qui comble l'espérance des hommes (fig. 1, p. 26).

Cette vie future conduisait à poser le problème du Paradis, d'abord conçu comme la Montagne Sainte, arrosée de pluies abondantes, marquant la faveur céleste. Puisque le ciel revêt la forme d'un cercle et que cette figure qui n'a ni commencement ni fin évoque l'éternité, l'Eden s'inscrivait dans une circonférence. Dans les Très Riches Heures du duc de Berry, le Paradis est rond, avec, au centre, la fontaine de vie et tout autour la mer. A l'origine, ce séjour délicieux est assez peu fleuri: d'autres préoccupations symboliques retenaient l'attention des artistes. Ainsi le Paradis de Met de Bles, au Mauritshuis, à La Haye, est un *tondo*. Au fond se dresse la Montagne Sainte, largement irriguée et, au centre, la fontaine de vie. Le peintre décrit l'existence du premier couple jusqu'à son expulsion. La faune est largement représentée, non la flore, bien qu'il y ait une multitude de fleurettes, mais elles ne sont pas identifiables. Seuls deux arbres sont bien caractérisés: à gauche, le palmier, au pied duquel Dieu fait naître Eve à l'aide d'une côte d'Adam, et, à droite, l'arbre du Bien et du Mal, avec la scène de la tentation. Les prophètes avaient indiqué qu'ils avaient vu des palmes au Paradis et, de plus, Jacques de Voragine rapporte dans la *Légende dorée* que, peu avant la mort de la Vierge, un ange lui était apparu, lui apportant une palme de l'Eden. De la sorte, le palmier placé au-dessus d'Eve annonçait la venue future de la Vierge. Un signe intéressant distingue aussi le pommier autour duquel est enroulé le serpent: la branche, sur laquelle le fruit néfaste a été cueilli, est desséchée et morte, telle l'âme tuée par le péché (fig. 4, p. 27).

Au XVII^e^ siècle, la géographie du Paradis continuait d'inquiéter les esprits. Sous Louis XIV, l'Académie française avait été chargée d'éclaircir la question: le rapport avait été confié à Daniel Huet, évêque d'Avranches, fort embarrassé par ce problème ardu. Au début du siècle, avec son goût du détail et son talent aimable, Brueghel de Velours ne s'était point livré à d'aussi difficiles recherches: ses Paradis restent parmi les plus attrayants qui aient été peints. Le plus bel exemplaire est celui de La Haye, exécuté en collaboration avec Rubens: nombre de plantes symboliques y croissent (fig. 3, p. 28). Au-dessus d'Adam et Eve, un pommier étend ses ramures. Le serpent offre les fruits au jeune couple. Près du bras d'Eve, une longue branche morte sert de perchoir à de nombreux oiseaux. Au hibou, image de la mort et de l'esprit des ténèbres, au pic, qui travaille le bois sec comme le démon l'âme pécheresse, s'opposent l'hirondelle qui vit sous la protection de Dieu, le perroquet qui annonce l'Immaculée Conception et le chardonneret qui se nourrit des graines du chardon, fleur du mal qui poussera au pied de la Croix. Un beau cep grimpe le long du pommier, allusion à la parole future du Christ: « je suis la vraie vigne ». A gauche, fleurit une ancolie. Plus bas pousse un fraisier sur lequel un papillon — symbole de l'âme —

1 2



3

1 *Jan Provost: « La Vierge à l'Enfant. » Piacenza, Galerie Alberoni.*

2 *Jan Provost: « Bouquet de fleurs saintes. » Bois, 20 × 17 cm. Piacenza, Galerie Alberoni.*

3 *Brueghel de Velours et Rubens: « Le Paradis. » La Haye, Mauritshuis.*

4 *Jacob Fopens van Es: « Fleurs et fruits symboliques. » Madrid, Musée du Prado.*

est venu se poser. Aux pieds d'Adam apparaissent une grappe de raisin et des cerises, promesse du salut qui permettra un jour de retrouver le Paradis. Des prunes signifient indépendance et fidélité. Derrière Ève, les roseaux qui poussent le long du cours d'eau portent le sceptre dérisoire qui sera remis au Christ, suprême humiliation. Au fond, au milieu des arbres, le palmier se dresse à nouveau.

Une initiative de certains maîtres allait être le point de départ d'une longue évolution picturale. Dans son tableau de la Galerie Alberoni, à Piacenza, Jan Provost a représenté la Vierge lisant le livre des prophéties dans *l'hortus conclusus* et sur un autre panneau, dans une niche feinte, un verre qui contient une pâquerette, une rose blanche et des œillets, images de l'innocence modeste et de la pureté de Jésus ainsi que de l'amour qu'il porte aux hommes. Dès lors, des fleurs et des fruits isolés pouvaient suffire pour évoquer les mystères sacrés et la destinée de l'homme. Une inscription portée sur des vases de fleurs peints par Tom Ring n'indiquait-elle pas: « *in verbis, in herbis* »: l'esprit divin se trouve dans la parole et dans les plantes? (Fig. 1-2, p. 28.) Plus tard, dans un tableau rond, allusion à l'éternité et au Paradis, J.F. van Es groupera une pomme, des œillets et une grappe de raisin qui résument, dans une composition d'une rigueur admirable, la chute, l'amour divin et la rédemption. De la sorte naît et se développe la nature morte religieuse qui prolonge chez les fidèles l'enseignement de l'Eglise ou du Temple. Mais ceci est une autre histoire, non moins merveilleuse d'ailleurs (fig. 4, p. 29).

Enfin, viendra le temps où le bel herbier mystique sera négligé, oublié. Les fleurs ne seront plus que des taches de couleur et les fruits des volumes posant des problèmes de technique picturale. Après en avoir débattu comme il sied de le faire de nos jours, comment ne pas se souvenir de cette époque lointaine où les plantes saintes étaient l'image poétique des vertus et le présage réconfortant de la destinée? Comment ne pas regretter ce monde aboli comme un Paradis perdu?

Si vous voulez en savoir davantage

L'auteur de l'article que vous venez de lire a donné à l'Académie de Stanislas une communication sur « Le langage secret des vieux tableaux » qui a été publiée dans les *Mémoires* de l'Académie (Nancy, 1963-1964). Vous pouvez consulter aussi: Elisabeth Haig: *The Florae Symbolism of the great Masters*, Londres, 1913; Georges Ferguson: *Signs and Symbols in christian art*, New York, 1954; Ingvar Bergström: *Den Symboliska Nejlikan* (Le symbolisme de l'œillet), Stockholm, 1958.

2693.

UNE COLLECTION DU MIDDLE WEST

Depuis trente ans, Joseph Pulitzer Jr.
enrichit inlassablement l'admirable ensemble d'œuvres modernes
qu'il a réuni à Saint-Louis

Propos recueillis au magnétophone par Rosamond Bernier

Rosamond Bernier – Le City Art Museum de Saint-Louis montrera en janvier une partie de votre collection. L'exposition comportera-t-elle uniquement des peintures?

Joseph Pulitzer Jr. – Non, ce sera une sélection des œuvres que ma femme et moi avons rassemblées durant une trentaine d'années; il y aura donc des peintures, des sculptures et des dessins.

R.B. – Sur quelle période s'échelonnent les œuvres de votre collection?

J.P. – Sur une période de cent ans environ. Elle commence au milieu du XIX^e siècle, avec le dessin d'Ingres, et notre dernière acquisition est une toile que nous avons achetée récemment à Pablo Palazuelo, dans son atelier de Madrid.

R.B. – La collection est un ensemble très varié du XIX^e et du XX^e siècle, avec un accent particulier sur Picasso et les Cubistes. Elle continue d'ailleurs à s'accroître chaque année. Comment pourriez-vous définir le principe qui guide votre choix?

J.P. – Je répondrai peut-être mieux en me citant moi-même: Charles Buckley, directeur de notre musée, m'a demandé de faire une conférence, avec des projections, sur les œuvres qui vont être exposées. Je dis ceci au début: « Peu de collectionneurs particuliers peuvent prétendre à tenter d'établir une encyclopédie de l'art ou un bilan des activités de leur temps.
Inévitablement, un individu, quelles que soient les motivations auxquelles il obéit, achète ce qui pour lui a un sens. Cette collection a été constituée instinctivement, intuitivement, par deux personnes qui ont la passion de visiter musées et galeries, sans esprit de système ni dogmatisme — mais non sans une certaine connaissance des écrits et de l'opinion des critiques et des artistes eux-mêmes. Nécessairement sélective, cette réunion néglige des innovateurs significatifs, souvent sans autres raisons qu'accidentelles. » Et j'ajoute: « Une œuvre significative révèle une vérité non reconnue jusque-là, intensifie la perception de la condition humaine, ou fournit un signe ou un symbole pour une compréhension plus profonde de l'expérience contemporaine. Le pouvoir et la sanction du symbole relient dès lors des styles aussi dissemblables que le réalisme du XIX^e siècle, le post-impressionnisme, l'expressionnisme du XX^e siècle, l'abstraction, le surréalisme et les formes plus récentes d'expression ». Le problème qui me préoccupe maintenant est de savoir pourquoi les œuvres du XIX^e siècle, que ce soient des dessins, des tableaux ou des sculptures, peuvent être identifiées à des œuvres très récentes, quel est le principe qui leur permet de vivre chez un collectionneur en bonne intelligence avec des œuvres d'aujourd'hui.

R.B. – Je crois que votre intérêt pour l'art était déjà très vif quand vous étiez encore étudiant à Harvard, dans les années trente?

J.P. – J'ai fait une licence d'histoire de l'art et, au Fogg Museum, attaché à l'Université d'Harvard, j'ai eu la chance de travailler avec Paul Sachs, qui était à la fois professeur et collectionneur. J'ai commencé à m'intéresser passionnément à l'art contemporain, spécialement à Picasso. J'étais fasciné par les étapes alors acquises de sa fulgurante carrière. Je lisais tout ce qui avait déjà été écrit sur lui et je décidai de consacrer ma thèse à son œuvre. C'est grâce à cet essai que j'obtins ce qu'on appellerait, je crois, en français une mention.

1

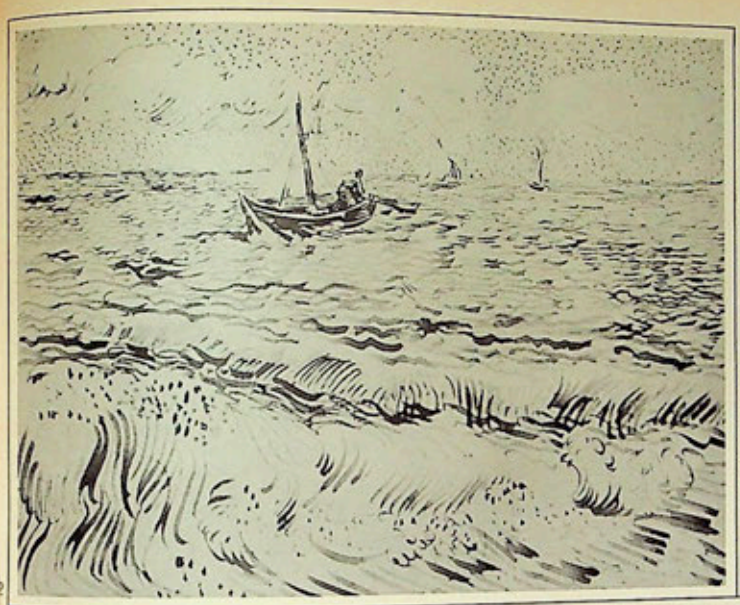
R.B. – Revenons un instant à Sachs. J'ai toujours entendu parler de ce qu'il y avait d'attachant dans son enseignement et de la très importante influence qu'il a eue sur les musées américains dans leur ensemble.

J.P. – Ses cours étaient faits de façon très simple, sans rien de conventionnel, et ils étaient passionnants. Vous savez qu'il possédait des moyens financiers suffisants pour s'entourer d'une réunion d'œuvres importantes. Il avait une belle collection de dessins. Ses étudiants étaient souvent invités chez lui pour les voir, et aussi pour participer, le dimanche soir, à de petits soupers au cours desquels il encourageait ses hôtes à la discussion avec beaucoup d'habileté et de bienveillance.

R.B. – Ses goûts étaient très éclectiques, je crois.

J.P. – Sa collection commençait avec des dessins de maîtres anciens et s'étendait jusqu'à Picasso, mais il avait une prédilection pour le XIX^e siècle. Il faisait un cours qui était alors le seul de ce genre en Amérique, pour préparer les jeunes gens à la carrière des musées. Il a formé toute une génération. Presque tous les grands musées des États-Unis ont aujourd'hui pour directeurs d'anciens élèves de Sachs: John Walker à la National Gallery de Washington, Théodore Rousseau au Metropolitan, Charles Cunningham à Chicago, Perry Rathbone à Boston. Il a aussi formé des collectionneurs comme Henry McIlhenny, et des professeurs comme Sydney Freedberg, qui enseigne à Harvard. Il donnait à chacun le désir de devenir collectionneur à son tour et le sentiment que c'était une chose possible. Ainsi, quand il parlait d'un artiste, il ne choisissait pas comme exemple des œuvres conservées dans des musées inaccessibles: il nous disait que tel ou tel marchand de New York possédait une peinture ou un dessin de l'artiste en question, et nous allions les voir.

R.B. – Un autre ancien élève de Paul Sachs m'a



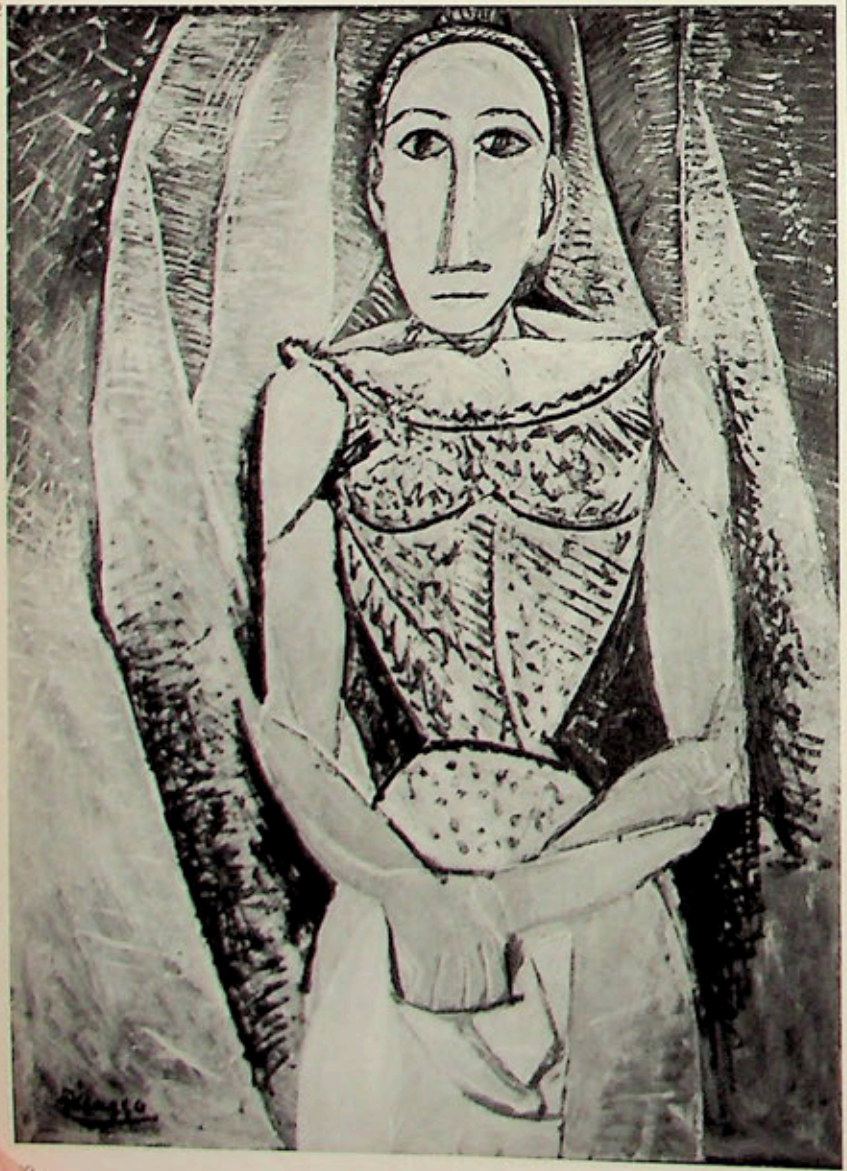
1 Gustave Courbet: « Une jeune Anglaise » (ou « Jeune fille assise »). 1865. Dessin au crayon. 37,5 × 23 cm. Cette étude pour le tableau de la Glyptothèque de Copenhague intitulé « Trois jeunes Anglaises » est l'un des deux Courbets qui s'est ajouté à la collection en 1965.
2 Vincent van Gogh: « Bateaux sur la mer ». Roseau et encre de Chine sur papier. 23,5 × 31 cm. 1888. Acquis en 1948. Les Pulitzer ont choisi les dessins de leur collection avec un sens très rare de la qualité.
3 Claude Monet: « Falaise d'Etretat ». Huile sur toile. 81,3 × 100,4 cm. 1880. Acquis en 1955. Ce Monet est accroché dans la maison des Pulitzer à Sant-Louis. Deux grands tableaux de « Nymphéas », qui se sont ajoutés récemment à la collection, ont pris place, à la campagne, dans un pavillon donnant sur une piscine, où les Pulitzer passent l'été, près de Saint-Louis. La collection est partagée entre les deux maisons et très souvent les tableaux sont prêtés au City Art Museum de Saint-Louis ou au Musée de l'Université Washington, également à Saint-Louis.

raconté qu'il aimait emmener sa classe chez des marchands ou chez des collectionneurs. Il faisait ensuite avec eux un excellent repas quelque part, car il aimait aussi la bonne nourriture, les bons vins, et il se méfiait des gens qui ne les appréciaient pas!

J.P. – Il donnait très volontiers des lettres d'introduction à ceux de ses élèves qui allaient en Europe. Et ceux-ci pouvaient alors voir des collections comme celles d'Oskar Reinhart à Winterthur, de Madame Hahnloser, qui avait de si beaux Bonnard, ou d'autres personnes en France et en Angleterre.

1

2



3

1 Paul Cézanne: «Portrait de Jules Peyron». 1885-1886. Huile sur toile. 46,3×38 cm. Jules Peyron était «commis principal des contributions indirectes» à Gardanne, près d'Aix. Quand Cézanne se décida finalement à épouser sa maîtresse, Hortense Fiquet, Peyron fut témoin de leur mariage. Les Pulitzer ont acquis ce portrait en 1954. Ils possèdent aussi deux aquarelles de Cézanne. 2 Picasso: «Le Corsage jaune». 1907. Huile sur toile. 130×94,5 cm. Ce superbe exemple de l'époque nègre de l'artiste est la première de toutes les peintures de Picasso achetées par Joseph Pulitzer Jr., alors qu'il était encore étudiant à Harvard, en 1936, et écrivait sa thèse sur Picasso. Ce fut le premier élément d'une très belle série de peintures et de dessins du peintre qui entrèrent ensuite dans la collection. 3 Edouard Vuillard: «Madame Hessel au chapeau vert». Huile sur carton. 108×78 cm. Vers 1905. Acquis en 1966. En 1953, les Pulitzer avaient acheté un premier Vuillard, «Paysage à Criquebeuf», qu'ils ont donné au Fogg Museum. La collection comprend un autre tableau du peintre, «La Femme en vert». 4 Picasso: «Portrait de Wilhelm Uhde». 1910. Huile sur toile. 81×60 cm. Le dernier trésor ajouté à la collection Pulitzer est ce magistral portrait du critique d'art allemand, qui appartenait jusqu'à cette année à l'ami et biographe de Picasso, Sir Roland Penrose. Avec le portrait d'Ambroise Vollard, conservé au Musée Pouchkine à Moscou, et le portrait de Kahnweiler (Chicago, Art Institute), il représente un sommet dans la période de cubisme analytique de Picasso. Pour ce portrait, l'artiste reçut en paiement de Wilhelm Uhde une petite figure de Corot.

R.B. – A ce moment-là, pensiez-vous à vous consacrer plus tard à un travail de musée?

J.P. – Sans doute, mais j'étais aussi profondément attaché à la tradition de journalisme qui est dans ma famille (Joseph Pulitzer Jr., directeur de l'un des meilleurs quotidiens d'Amérique, le St-Louis Post-Dispatch, représente la 3e génération d'une fameuse dynastie de directeurs de journaux. Son grand-père fonda le St-Louis Post-Dispatch et aussi le prix qui porte son nom). J'ai finalement résolu le problème en décidant que je ferai du journalisme par vocation et que, parallèlement, je satisferai mon goût pour l'art. Depuis lors, j'ai poursuivi ces deux activités d'une façon rigoureusement parallèle, c'est-à-dire sans les mêler et en tirant d'immenses plaisirs de l'une et de l'autre.

R.B. – Que connaissiez-vous, alors, vos camarades et vous-même, de l'art contemporain en général?

J.P. – N'oubliez pas que dès les années trente, les cours ayant pour objet l'art vivant étaient nombreux dans les universités américaines. J'en ai suivi à Harvard. On nous encourageait, d'autre part, à des lectures sur l'art contemporain. Nous dévorions Roger Fry et Clive Bell. Nous recevions des revues européennes comme les Cahiers d'Art et l'Amour de l'Art. Alfred Barr avait entrepris la création du Musée d'Art Moderne de New York. Le grand public n'acceptait pas l'art moderne mais un endroit comme le Fogg était entièrement ouvert aux formes nouvelles.

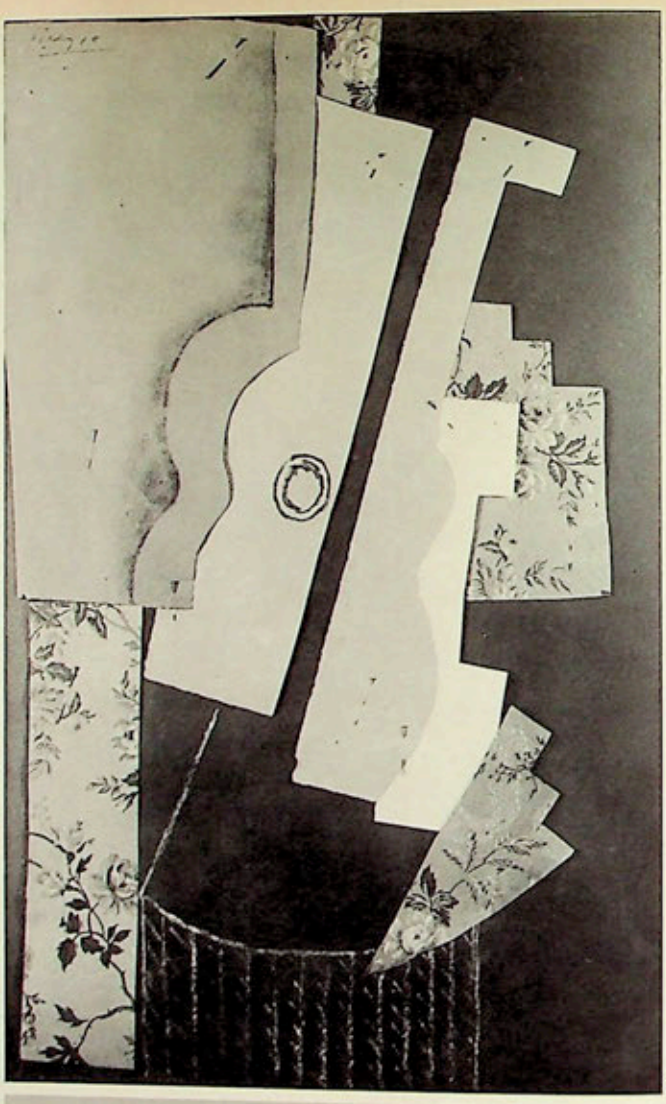
R.B. – Quand avez-vous acheté votre premier Picasso?

J.P. – En 1936, alors que j'étais encore étudiant à Harvard, « Le Corsage jaune », de 1907. Peu après, à Londres, j'achetai « L'Arlequin » de 1918, et ensuite deux dessins, puis je continuai à acheter des Picasso au fur et à mesure que j'avais des fonds. Tout le monde croyait que j'étais devenu fou. Ma toute première acquisition pourtant a été un Modigliani, « Elvira accoudée à une table ».

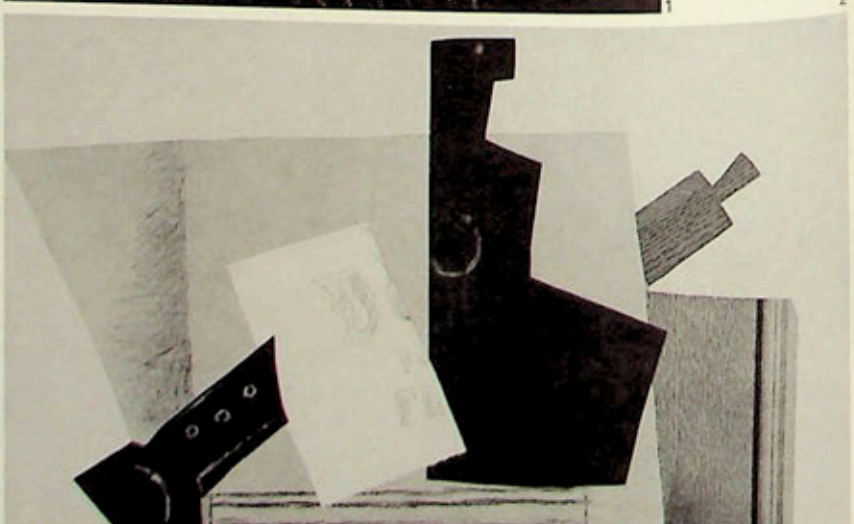
R.B. – Vos achats, dès le départ, se sont orientés vers l'Ecole de Paris?

J.P. – Oui, et je me suis toujours intéressé spécialement au Cubisme. En 1938, j'ai acheté la nature morte de Braque, qui date de 1917. D'autres peintures et dessins cubistes sont ensuite entrés dans la collection et la dernière acquisition a été le superbe portrait de Wilhelm Uhde ayant appartenu à Sir Roland Penrose. Un autre de mes premiers achats a été, en 1938, « Le Conservatoire » de Matisse, peint la même année, une « Nature morte aux fruits » de Bonnard, « les Trois clowns » de Rouault, un « Paysage » de Klee et un dessin de Miró.

R.B. – Le merveilleux tableau de Matisse *Baigneuses à la tortue*, qu'il a peint en 1908, au début de sa carrière, est-il depuis longtemps dans votre collection?



1

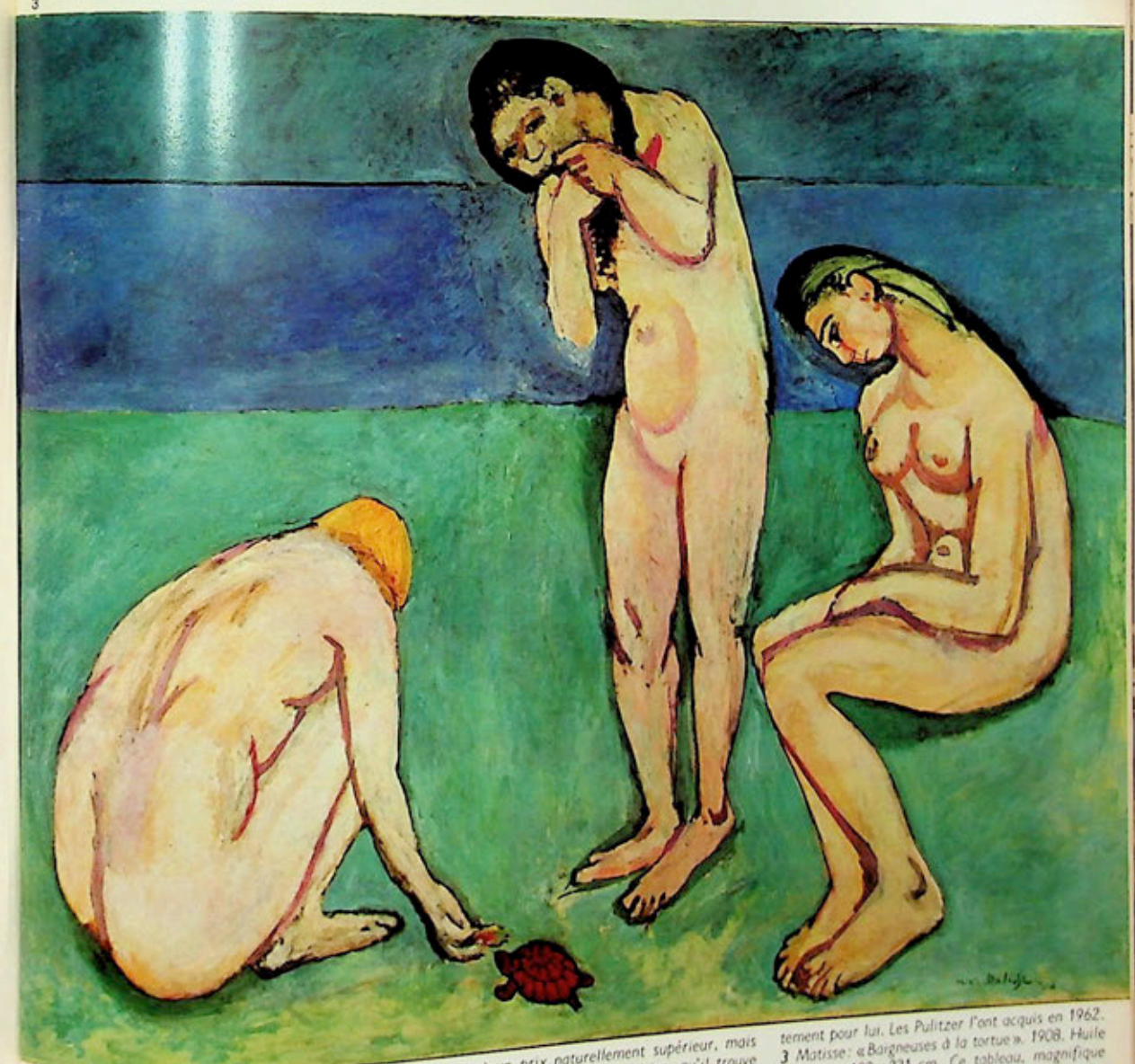


2

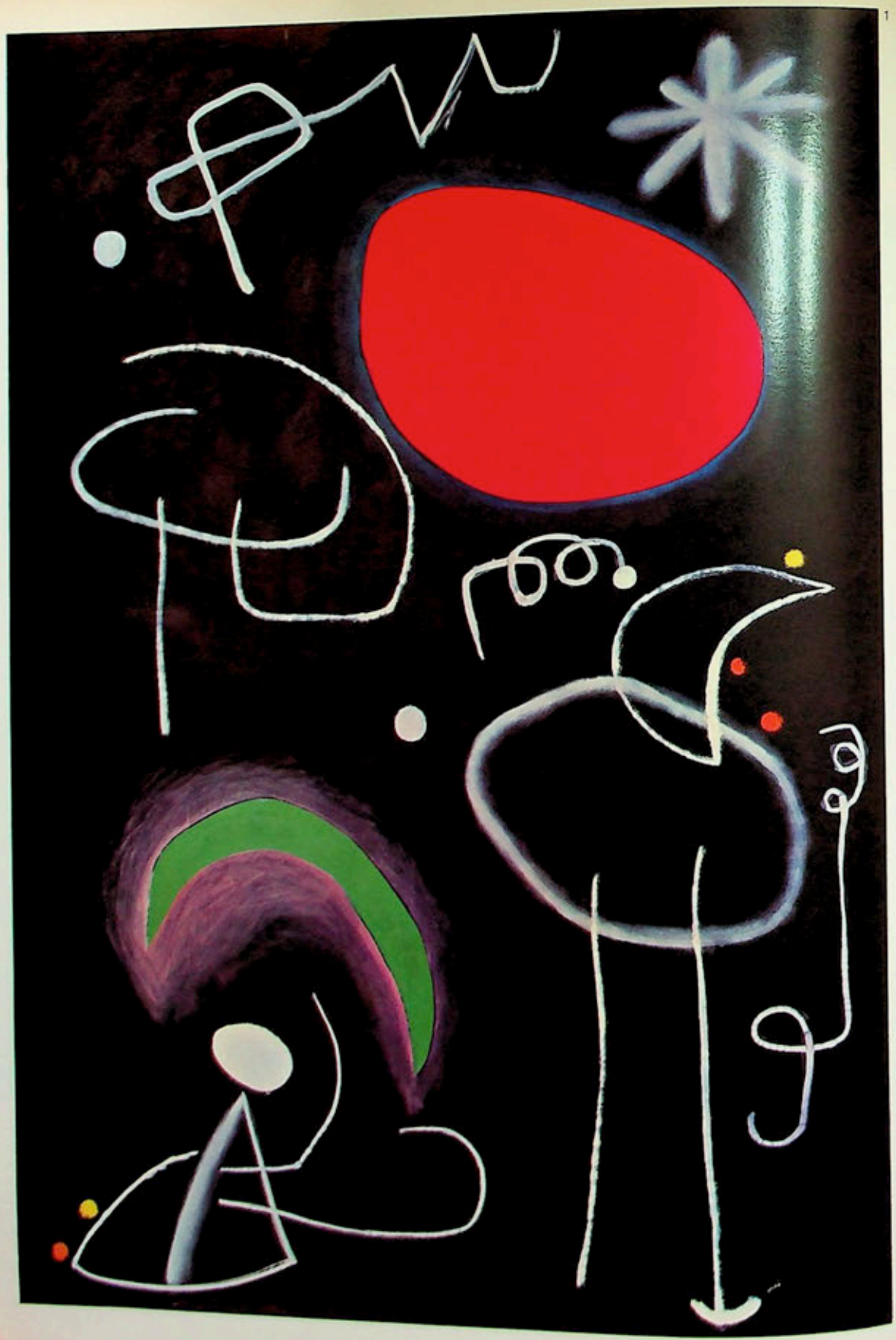
3

1 Picasso
épinglés.
1965. Jos
ce joli dé
dans une
Ce n'est
éléments
un prix
pensait, c
fut acqui
litzer, e
oublier la

3



1 Picasso: « Guitare sur une table ». Papiers épinglés. 1912-1913. 61,5×39 cm. Acquis en 1965. Joseph Pulitzer Jr. avait été très séduit par ce joli découpage de Picasso quand il avait figuré dans une vente publique, il y a quelques années. Ce n'est pas encore un papier « collé » car les éléments sont fixés par des épingles. Il atteignit un prix plus élevé que le collectionneur ne le pensait, aussi abandonna-t-il les enchères. L'œuvre fut acquise par une galerie new-yorkaise. Mr Pulitzer, en véritable collectionneur, ne pouvait oublier la peinture. Il finit par l'acheter aux marchands, à un prix naturellement supérieur, mais il est si heureux de son acquisition, qu'il trouve l'opération parfaitement justifiée. Le collectionneur, pour éviter le risque que les épingles ne rouillent, les a fait traiter par le laboratoire du Fogg Museum. **2** Georges Braque: « Duo pour flûte ». 1912-1913. 52×75 cm. Collages avec éléments dessinés. Ce collage de Braque était accroché dans la salle à manger de l'artiste. Diaghilev, lui rendant visite en 1916, tomba amoureux de cette peinture, amena Massine, le grand danseur des Ballets Russes pour la voir, et l'acheta immédiatement pour lui. Les Pulitzer l'ont acquis en 1962. **3** Matisse: « Baigneuses à la tortue ». 1908. Huile sur toile. 180×221 cm. Ce tableau, magnifique agencement de figures simplifiées sur des bandes de terre, de ciel et d'eau, appartenait au Folkwang Museum d'Essen, jusqu'au jour où les Nazis le vendirent comme exemple d'« art dégénéré ». Les Pulitzer l'ont acquis en vente publique à Lucerne en 1939. Fidèles à leur politique de dons systématiques, aux musées de Saint-Louis et au Fogg Museum, les Pulitzer ont donné cette toile au City Art Museum de Saint-Louis.

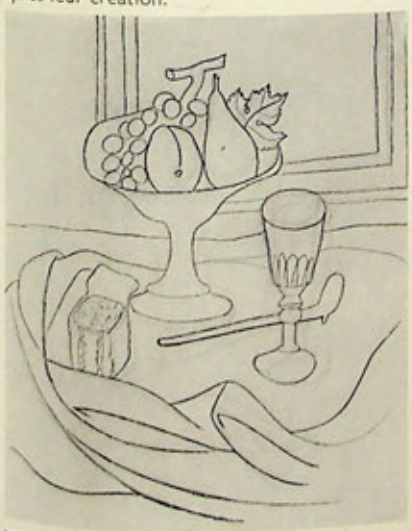


1

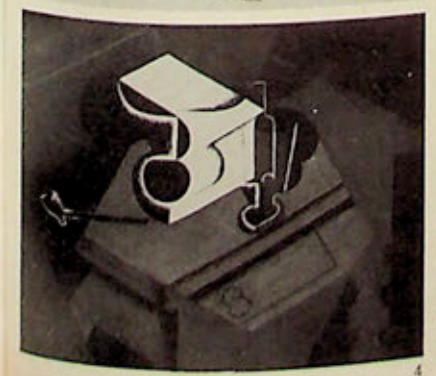
J.P. – C'est l'une des peintures que les Nazis ont mis en vente, en 1939, comme exemple de de « l'art dégénéré ». Elle appartenait jusque-là au Folkwang Museum d'Essen. La vente avait lieu à Lucerne. Je venais de me marier alors et ma femme et moi, nous nous y retrouvâmes avec notre ami Pierre Matisse qui voulut bien mener les encheres pour nous. Nous avons eu la chance d'acquérir cet extraordinaire tableau de 1908 à un prix très modeste. Je me souviens que nous avons joyeusement arrosé cela ensuite... C'est un admirable tableau dont le caractère monumental m'apparaît aujourd'hui mieux encore qu'alors. Un an plus tard, en 1940, nous avons pu acquérir un Beckmann que les Nazis avaient enlevé au Musée de Dresde. C'est à Curt Valentin, ce marchand tellement lucide et sensible, que nous avons acheté le Beckmann, appelé « Zeretelli ». Il l'avait acquis lui-même à la vente de Lucerne.

R.B. – Je sais que vous l'avez offert la même année au Fogg Art Museum: ce fut le début d'une série de dons à ce musée et au musée de Saint-Louis. Vous avez dû être l'un des tout premiers collectionneurs américains, et certainement du « Middle West », qui se soient intéressés à Beckmann, et à des artistes comme Kirchner, Kokoschka, Klee, Kollwitz et Nolde. Pourtant, au départ, c'est surtout d'œuvres françaises contemporaines que vous vous êtes entourés.

J.P. – C'est vrai, mais très tôt, je me suis mis à viser plus loin vers le passé et l'avenir. Nous achetions des œuvres du XIX^e^ et aussi de la nouvelle génération des peintres d'aujourd'hui. Nous avons acquis ainsi pas mal de tableaux peu après leur création.



2



4

1 Joan Miró: « Peinture sans titre ». Huile sur toile. 243,7×170 cm. C'est l'un des beaux Miró qui décorent une ancienne remise à voitures, récemment transformée par les Pulitzer en maison de week-end. L'artiste n'a jamais donné de titre à cette composition, achetée en 1964. Mr Pulitzer l'a commentée ainsi: « Des critiques ont souvent souligné l'esprit mordant de Miró — le rire silencieux de l'intelligence — mais il ne faut pas oublier, avant tout, la crainte, l'émerveillement, la passion, que traduisent ses créations ».

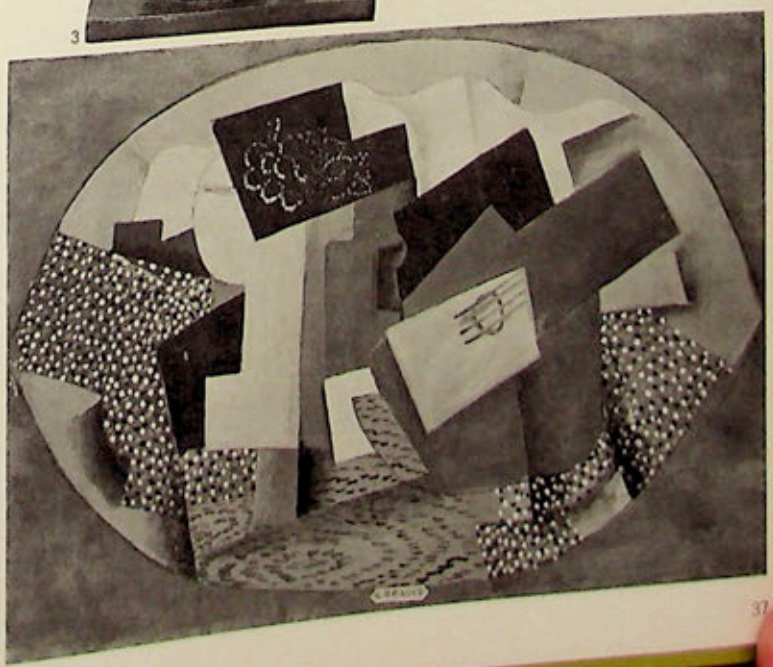
2 Picasso: « Nature morte ». Fusain sur papier. 71,2×52,7 cm. Sans date. Ce dessin a été acquis par Mr Pulitzer en 1936, au cours d'un voyage qu'il fit à Londres juste après avoir reçu son diplôme de l'Université d'Harvard.

3 Henri Matisse: « Nu assis ». 1925. Bronze. Haut.: 57,2 cm. Les Pulitzer ont acheté ce bronze en 1953 à Curt Valentin, le marchand qui fit tant aux États-Unis pour inciter les collectionneurs privés à acheter des sculptures. Très lié avec les Pulitzer, il leur fit acquérir un grand nombre des œuvres qui figurent aujourd'hui dans leur collection.

4 Juan Gris: « Nature morte au compotier ». 1916. Huile sur bois. 58,5×71,2 cm. Acquis en 1957. La peinture porte l'inscription: « Juan Gris à Henri Matisse, 1916 ». Elle a été donnée par le peintre espagnol à Matisse, alors qu'ils se trouvaient ensemble à Collioure pendant la Première Guerre mondiale et que Matisse tentait d'améliorer la situation matérielle difficile de Juan Gris.

5 Georges Braque: « Nature morte ». 1917. Huile sur toile. 65×91,5 cm. Acheté en 1938, ce fut le premier tableau de Braque qui entra dans la collection. Ce qui semble une étiquette portant le nom de l'artiste en bas de la peinture, au centre, est un cartouche peint en trompe-l'œil.

3



5

R.B. – Dès 1940, vous achetiez un dessin d'Ingres, prenant ainsi un nouveau départ qui devait donner son véritable sens à votre collection: l'enrichissement du présent par la compréhension du passé. Je vois que vos acquisitions de ces dernières années s'orientent toujours dans cette double direction, avec un Pissarro (1954), deux Courbets, deux Monets, des Cézannes d'une part, et d'autre part des œuvres très récentes comme le Rothko, le Matta, la sculpture de Trova.

J.P. – Mais nous ne sommes pas des collectionneurs systématiques.

R.B. – Je me demande si vous avez commencé avec déjà une certaine idée de la collection que vous vouliez faire, et en recherchant peu à peu les œuvres correspondant à cette idée? Ou bien vos achats ont-ils été le résultat d'un coup de foudre?

J.P. – Ils le sont souvent. Quand un tableau n'est pas pour moi, je le sais immédiatement. Mais quand un tableau m'intéresse, ou bien c'est l'amour immédiat, ou bien, s'il s'agit d'une œuvre difficile ou provocante, je peux parfaitement mettre un an avant de décider si le tableau est bien « mon » tableau. J'ai été systématique dans certains cas seulement. Ainsi, c'est après avoir aimé les autres cubistes que j'ai été vraiment frappé par Juan Gris. A partir de ce moment, j'ai lu beaucoup d'études sur lui et je me suis mis à acheter ses œuvres avec une certaine régularité pendant quelques années.

R.B. – Je crois que vous avez trouvé un Gris ici à St-Louis?

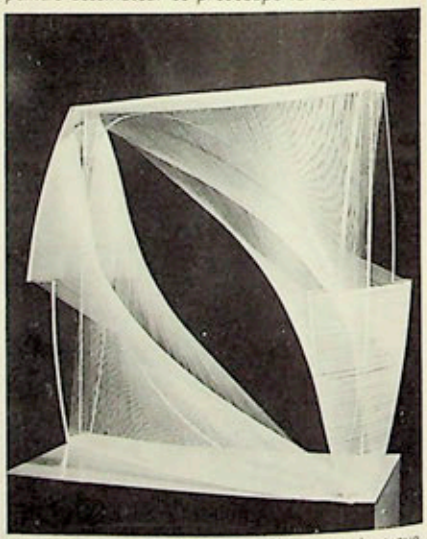
J.P. – Oui, en effet, un collectionneur possédait le « Violon et verre » de 1915. Pendant des années, je l'ai admiré, et j'espérais qu'il me le céderait. Un jour, devant une tasse de café, il a brusquement consenti à s'en séparer, et je l'ai acheté aussitôt.

R.B. – Quand vous avez commencé votre collection, avant la guerre, quel était le climat artistique à Saint-Louis? Les gens connaissaient-ils vraiment l'art contemporain? Y avait-il des collections de peinture moderne?

J.P. – Eh bien, le musée avait déjà commencé à acheter des œuvres du XX[e] siècle, et quelques amateurs isolés l'avaient fait aussi. Je pense surtout à Vladimir Goldschman, qui conduisait alors notre orchestre symphonique, mais aussi à Myrrick Rogers, directeur du City Art Museum. J'étais beaucoup plus jeune qu'eux. Nous prenions un grand plaisir à échanger des idées. Mes amis ne comprenaient pas mes goûts au début. En 1938, quelques-uns de nos tableaux ont été montrés au musée. C'était au sous-sol, si je me souviens bien, et ils paraissaient alors très « avancés ».

R.B. – Et maintenant Saint-Louis compte parmi les villes américaines les plus richement dotées de collections particulières. Vous n'y avez pas été pour rien.

J.P. – Je ne suis pas sûr d'avoir eu une influence directe, mais peut-être par l'exemple, quelquefois... Dans les années trente, collectionner n'était pas « dans le vent ». Pour s'assurer une



1 Giacometti: « Portrait de David Sylvester ». 1960. Huile sur toile. 116,2×89 cm. Acquis en 1961. A propos de ce portrait du critique anglais Sylvester, le collectionneur écrit: « Ce portrait est à la fois un manifeste et un paradoxe. Le sculpteur-peintre dessinateur se préoccupe ici de construire un personnage dans l'espace infini, cependant que, contradictoirement, il veut capturer l'individu en tant que personnage monumental ayant une individualité distincte ».

2 Naum Gabo: « Construction linéaire ». Plexiglas. 61,3×61,5 cm. 1942-1943. Acquis en 1961. Les Pulitzer ont donné cette sculpture à l'Université Washington, à Saint-Louis. Mr Pulitzer la commente ainsi: « Il s'agit d'une construction en fil de lucite, fascinante et rigoureuse. Elle a besoin de beaucoup d'espace, et pourtant, ce n'est pas une œuvre d'extérieur. Nous n'avons jamais pu la présenter vraiment bien dans notre intérieur et nous sommes enchantés de la voir à l'Université Washington où elle est montrée réellement à son avantage ».

3 Paul Klee: « L'Homme de l'erreur » (Der Mann der Verwechslung). 1939. Huile sur toile. 67,3×51 cm. Mr Pulitzer a acquis plusieurs tableaux de Klee, dont celui-ci acheté en 1942 et donné au City Art Museum de Saint-Louis.

4 Jean Arp: « Torse ». Bronze. Haut. 152 cm. Durant ces dix dernières années, les Pulitzer ont acheté une dizaine de sculptures, dont ce bronze, placé dans le jardin de leur maison de campagne. Parmi les autres sculptures de la collection, on trouve des œuvres de Modigliani, Rodin, Brancusi, Maillol, Laurens, Despiau, Gabo, Giacometti et Lipchitz.

place dans la société, les Américains en étaient encore à recevoir des pianistes et à subventionner des orchestres symphoniques. L'aspect « institutionnel » de la chose n'existait pas alors. Les collections particulières étaient vraiment telles.

R.B. – A cette époque, avez-vous rencontré d'autres collectionneurs en dehors de Saint-Louis?

J.P. – C'est grâce à une lettre d'Agnès Mongan, la conservatrice des dessins du Fogg, que nous avons rencontré César de Haucke à Paris. Miss Mongan avait une juste admiration pour la sûreté de jugement et le goût de ce grand marchand. Pendant les quelque temps de notre séjour à Washington, nous devînmes très amis de Duncan Phillips qui, depuis quelques années seulement, avait décidé d'ouvrir sa magnifique collection au public. Nous nous entretenions souvent avec lui de tel ou tel peintre auquel nous commencions à nous intéresser, comme par exemple Mark Tobey dont le talent l'avait frappé de son côté.

R.B. – Quand avez-vous commencé à publier votre catalogue?

J.P. – La publication du premier volume a coïncidé avec une exposition qui présentait un important ensemble de nos toiles à New York, au printemps de 1957, chez Knoedler, au bénéfice du Fogg Art Museum. Cette exposition devait être présentée au Fogg l'été suivant. Un an plus tard, le Fogg publiait un second volume, montrant les œuvres acquises pendant les dix-huit mois qui s'étaient écoulés depuis la sortie du premier volume. Il comprend beaucoup d'œuvres de jeunes contemporains. Un troisième volume est maintenant en préparation, car la collection s'est considérablement accrue depuis 1958.

R.B. – Sans aucun doute, c'est votre travail au Fogg qui vous a inspiré une politique comparable à celle qu'aurait un conservateur pour son musée. Je sais qu'avant d'acquérir un tableau, vous en faites scientifiquement vérifier l'état par les services spécialisés du Fogg. Avez-vous toujours établi sur vos tableaux ces fiches si détaillées qui permettent la réalisation d'un catalogue d'une rigueur digne d'un musée?

J.P. – Oui. Ma femme et moi avons toujours essayé de réunir le plus de renseignements possibles quant à la provenance des tableaux, aux circonstances dans lesquelles ils ont été peints et le plus de détails pouvant contribuer à une meilleure connaissance de chaque œuvre.

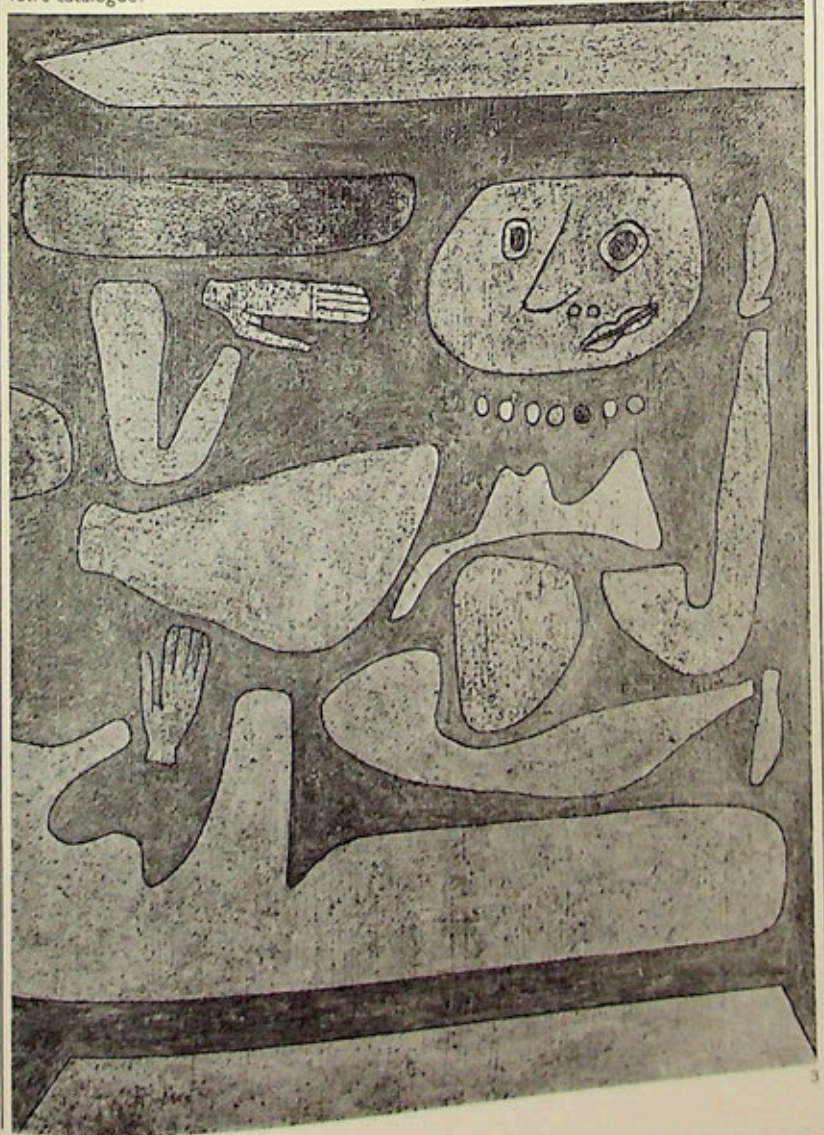
R.B. – Je crois que vous étudiez très attentivement tout ce que l'on peut savoir de chaque œuvre avant de vous décider. Consultez-vous d'autres personnes?

J.P. – J'aime parler avec les directeurs de musées qui sont mes amis, ou avec d'autres experts, et m'entourer de conseils, quitte à ne pas en tenir compte. Je ne crois pas que quiconque ait jamais exercé un droit de veto à l'égard d'un achat que je voulais faire.

R.B. – Je vois en feuilletant votre catalogue que vous avez réuni environ trente sculptures.

J.P. – Oui, nous avons commencé à acheter de la sculpture surtout depuis une dizaine d'années, mais la première, une tête de Modigliani, a été acquise en 1940, et le bronze de Matisse en 1952. A l'exception des petites pièces, nous présentons la sculpture dans les jardins de notre maison de campagne, tout près d'ici. Aucun cadre ne nous

(Suite en page 49)



3

4

Pendentif en or. Côte d'Ivoire (Paris, Musée de l'Homme). Figure illustrant l'ouvrage de M. Leiris et J. Delange, « Afrique noire ».

LIVRES SUR L'ART

AFRIQUE NOIRE PAR M. LEIRIS ET J. DELANGE
ARTS ET PEUPLES DE L'AFRIQUE PAR J. DELANGE
AFRICAN MINIATURES PAR M. W. PLASS

Depuis la découverte de l'art nègre, aux environs de 1906, par Matisse, Derain et Picasso, les arts de l'Afrique Noire se sont progressivement imposés aux amateurs et aux collectionneurs, au grand public. La grande exposition qui, après Dakar, vint en juin 1966 au Grand Palais et qui eut un immense succès fut pour le visiteur l'occasion de réviser certains préjugés et de prendre une vue nuancée de ces arts qui, jusqu'alors, n'étaient connus que d'une façon fragmentaire ou sous leur aspect le plus général. La parution des deux ouvrages de M. Leiris et de J. Delange, dans la collection « L'Univers des Formes », et de Mme J. Delange dans la Bibliothèque des Sciences Humaines (où viennent de paraître deux livres aussi importants que les « Essais d'Iconologie » d'E. Panofsky et « La Figure et le Lieu » de P. Francastel) marque une étape décisive dans notre connaissance et notre compréhension. Désormais, les arts de l'Afrique Noire ne sont plus confinés dans un secteur spécialisé de la recherche. Leur étude est conduite aussi rigoureusement que celle des autres arts classiques: scientifiquement fondée, elle est passée de la description souvent mal informée et de l'expression d'idées trop générales à une réflexion attentive qui se constitue à la fois dans l'ordre ethnographique et dans l'ordre esthétique, qui, en définissant avec rigueur sa problématique, ses méthodes et ses champs d'application fournit les éléments positifs d'une approche historique. Aucune étude ne pourra maintenant être faite sur un aspect des arts de l'Afrique Noire ou sur un de ces arts, sans se référer explicitement à ces deux livres: ce sont d'indispensables, d'irremplaçables instruments de travail, de culture.

En raison d'une matière qui ne pouvait être traitée en respectant les normes de la collection « L'Univers des Formes », ces deux ouvrages, publiés séparément, constituent les deux volets d'une même enquête. Dans les deux premières parties et dans la conclusion du premier volume, M. Leiris s'attache à circonscrire le problème: à étudier d'abord les préliminaires d'une approche des arts nègres. Un premier chapitre est consacré à leur découverte, par le monde occidental. Mais l'histoire de cette découverte est aussi celle des regards successifs (et parfois contrastés) que l'Occident a portés sur des objets récemments entrés dans son panthéon esthétique. Ces regards, il convenait de les corriger par ceux des intéressés: dans quelle mesure, en effet, les arts africains sont-ils conçus et perçus comme des « arts » par leurs créateurs, leurs usagers? Regroupant les indices multiples fournis par la linguistique, les observations et les enquêtes effectuées sur le terrain, M. Leiris montre qu'il existe, à la fois, une conscience et un jugement esthétiques. Ces indices témoignent de la capacité que les Noirs d'Afrique ont d'apprécier la beauté et l'on peut parler d'art à propos de leurs productions plastiques sans que ce soit ipso facto adopter une perspective étrangère à la leur. Un autre chapitre décrit l'environnement géographique et humain, tandis que le quatrième pose le problème d'une histoire de l'art, en Afrique Noire. Dans une seconde partie, M. Leiris étudie enfin, selon une classification adaptée de M. Mauss, les arts du corps (tatouages, scarifications, coiffures, parures, etc.) les arts de l'entour (architecture, objets mobiliers ou d'usage, peinture décorative), enfin, les arts autonomes (statuaire). Ainsi situés, les arts de l'Afrique Noire apparaissent d'une extrême variété: selon les fonctions, les ethnies, les types de sociétés, l'histoire enfin. Dès lors, le concept d'art nègre étant désormais inadéquat à rendre compte d'une réalité aussi riche et diversifiée, aussi fluide aussi, il convenait d'opérer un premier classement. C'est ce à quoi s'est attachée Mme J. Delange qui a déterminé quatre grandes régions, possédant, chacune, une relative spécificité par rapport aux autres (du Soudan Occidental à la Côte Atlantique; la mosaïque congolaise; l'Afrique de l'Est; l'Afrique du Sud). L'Afrique Noire n'est en effet pas ce continent monolithique que l'on n'a que trop dit. Dans le second volume qu'elle a intitulé « Arts et Peuples de l'Afrique Noire », c'est quatorze centres que Mme J. Delange a distingués et spécifiés: sociologiquement, politiquement, culturellement et stylistiquement. L'étude de chacun de ces centres donne lieu à autant de courtes, mais riches, monographies dont on mesurera l'intérêt au fait que l'auteur a effectué un très riche travail de prospection en des régions jusqu'alors trop souvent sacrifiées. Les Peuls, l'Afrique de l'Est, l'Afrique du Sud sont ici présents en des chapitres extrêmement fouillés qui montrent bien la complexité des problèmes. L'art, en Afrique Noire, ce n'est pas seulement la sculpture: c'est aussi la poésie, la danse, la parure.

Les problèmes posés par les arts de l'Afrique Noire ne pourront être progressivement résolus que si les études sont effectuées dans une double perspective: ethnographique; esthétique et stylistique. Par ailleurs, ces deux ouvrages le montrent encore, la recherche doit passer nécessairement par une phase monographique laquelle permet d'établir un inventaire des ressources artistiques d'une ethnie, d'opérer un classement stylistique, d'enraciner l'art dans la réalité traditionnelle qui l'éclaire et qu'il éclaire. Je signalerai ainsi la monographie dans laquelle Mme M. W. Plass inventorie tous les thèmes illustrés par le poids à peser la poudre d'or des Ashanti (Ghana): sans doute, ne s'agit-il pas ici d'un ouvrage interprétatif, le texte est court et l'album s'adresse principalement à l'amateur éclairé ou au collection-

neur. Mais avec le petit ouvrage de Kjersmeier, paru en 1948 à Copenhague sous le titre « Ashanti Vaegtlodder », nous disposons d'un matériel, trié, élaboré et traité qui couvre un champ de recherche assez étendu et permettra, par la suite, de poser des problèmes plus précis et ambitieux, lorsque son étude iconologique sera entreprise.

Toutefois, une monographie n'est réellement utile et efficace que si elle est conçue en liaison avec une recherche qui vise la synthèse et lui confère un caractère significatif. C'est bien là la leçon qu'il convient de tirer des deux ouvrages de M. Leiris et de J. Delange: les deux démarches de l'esprit s'éclairent mutuellement et ne peuvent être dissociées. L'art d'une société n'est pas un élément superfétatoire ou surajouté que l'on peut négliger ou traiter séparément, quels que soient par ailleurs ses aspects spécifiques: il est constitutif d'une culture, au même titre que les autres activités et disciplines humaines. C'est par lui, en tant qu'il incarne, crée et instaure les valeurs, que se peut saisir la cohérence des groupes. D'autre part, si cloisonnées que puissent apparaître les cultures africaines, elles ne sont pas sans posséder des caractères communs, sans effectuer entre elles des échanges. L'art d'une ethnie définie peut — et doit — être comparé avec celui d'ethnies voisines. Des liaisons se forment qui, à l'analyse, se nuancent ou bien se tendent. L'Afrique ne fut, certainement pas, au cours de son histoire, totalement, ni toujours, isolée. Mais elle manifesta sa propre originalité, la vie profonde de ses valeurs, en reconvertissant à elle-même ses acquisitions, ses emprunts et même les éléments qui lui furent imposés. Dès lors, il convenait de dresser un tableau, sinon exhaustif, du moins très complet, des diverses activités et solutions artistiques retenues par chacune des ethnies productrices et de procéder par comparaison, par différenciation. Une telle méthode qui se fonde sur des faits objectifs (les œuvres) et non sur l'interprétation qu'en donnent les Occidentaux ou les Africains est seule capable de faire progresser notre connaissance — et tout d'abord notre connaissance historique. Ce n'est pas là un paradoxe que j'énonce: pour les peuples qui n'usent pas traditionnellement de l'écriture, ce sont les œuvres d'art qui peuvent jouer le rôle d'archives. Elles constituent, en elles-mêmes, d'irrécusables témoignages, plus stables et assurés que ceux de la tradition orale. Par ailleurs, elles sont d'autant plus significatives qu'au sein des sociétés, elles sont rigoureusement codifiées et que leur sens n'est pas l'expression d'une pensée individuelle, du moins se voulant telle. Sans nier l'importance et l'intérêt des systèmes analogiques qui règlent la pensée et la vie de certaines ethnies, il convient, en priorité, de fixer l'enquête sur des objectifs précis, des analyses de formes et de types d'agencements. Ce n'est qu'après ce travail, certes ingrat et difficile mais exigeant une sensibilité très fine, acquise par le contact direct et prolongé avec les œuvres, que se pourront poser des problèmes touchant au fonctionnement de la créativité africaine, que se pourront définir des modes de relation.

Tels sont ces deux ouvrages: irremplaçables instruments de travail et de culture (l'appareil scientifique est ici plus que précieux: il est unique) mais aussi œuvres d'*écrivains*. Le cas est trop inhabituel pour n'être pas signalé. La qualité proprement littéraire de ces deux livres n'en altère, bien entendu, pas le sérieux scientifique mais, ce qui est plus rare, ne s'en laisse pas déformer. J'ajouterai pour conclure que l'iconographie, en grande partie inédite, a été choisie avec un sens très aiguisé de la qualité des œuvres. Elle est étroitement impliquée par le texte qu'elle éclaire et qui l'éclaire.

Jean Laude.

Leiris (M.), Delange (J.): Afrique Noire. La création plastique, *449 p.; 444 ill. (noir et couleurs); bibl., index, dictionnaire, cartes. Coll. « L'univers des Formes », Gallimard. 120 frs. — Delange (J.)*: Arts et peuples de l'Afrique Noire. *273 p., 190 ill.: index, carte, bibl. Coll. Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard. — Plass (M. W.)*: African Miniatures. The goldweigths of the Ashanti. *26 p. + 166 photographies. Londres, Lund & Humphries.*

L'EUROPE DES INVASIONS PAR J. HUBERT, J. PORCHER ET W. F. VOLBACH

Dans une collection comme celle de l'Univers des Formes, si libre, si désireuse de renouveler les idées reçues soit-elle, il est, du fait de la nature des choses, nécessaire de découper l'histoire en tranches parfois arbitraires. Peu d'époques s'y prêtent aussi malaisément que celle qui vient de faire l'objet de la dernière et somptueuse livraison: *L'Europe des Invasions*. Le titre même traduit l'équivoque. Il ne s'agit pas seulement de l'art barbare, plus ou moins nomade, somptueux et brutal, celui des bijoux, des harnachements, des longs circuits d'influences venus des steppes et distendus jusqu'à la Gaule et à l'Islande, mais aussi de l'art sédentaire, celui des basiliques, des habitats, des monastères. Dans ces conditions, il était inévitable que les frontières deviennent imprécises, que l'art paléochrétien — dont les débuts sont traités ailleurs — reparaisse dans la carrière, que l'unité — une certaine unité est discernable dans l'art barbare — disparaisse. Au surplus et à l'autre extrémité de la chronologie, tout en excluant en principe l'art carolingien réservé au prochain volume, on a incorporé cependant ici plusieurs éléments qui l'annoncent ou s'y rattachent, comme les fresques de Müstair et celles de Castelseprio (pour lesquelles on a adopté avec raison à mon avis, la datation basse, ce qui rend encore plus paradoxal leur présence en ces pages!) Ainsi renonçant à l'unité de civilisation pour s'en tenir intégralement à la chronologie, en début de course, l'ouvrage sacrifie pourtant en fin de période, à la fois l'unité du style et la césure des époques établies.

Cette constatation une fois énoncée, reconnaissons qu'elle ne fait dans une certaine mesure, qu'entériner la terrible incohérence de l'époque elle-même et l'importance de ce fait incommode à analyser, à savoir que les barbares étant devenus sédentaires, leur art se confond bientôt avec la tradition classique et chrétienne pour la submerger. Ces prémices posées, abandonnons-nous à l'attrait de la collaboration réussie — encore que sans doute heurtée — entre Jean Hubert, Jean Porcher et W.F. Volbach. S'il est rare qu'une histoire générale révèle au public des aspects inconnus de l'art, c'est bien en tout cas le résultat qu'il faut d'abord saluer ici: peu d'ouvrages de cette collection surprendront sans doute autant le lecteur non spécialisé, par les images inconnues de lui qu'il y trouvera. Que ce soit San Lorenzo de Milan — toujours négligé des touristes — ou les dalles gravées de Saint-Maximin, les sculptures mérovingiennes de Nantes ou de Jouarre (combien de Parisiens ont fait cette admirable excursion de 70 kilomètres?), les miniatures de la bibliothèque de Verceil ou les fresques de Malles Venosta, les découvertes pour le profane seront nombreuses, les références à des illustrations excellentes et d'accès difficile, précieuses pour l'historien de l'art. Le mérite vaut d'être relevé et fait excuser de singuliers écarts dans l'établissement du plan; la sculpture en Italie traitée, par exemple, dans le chapitre consacré aux arts somptuaires et absente du chapitre intitulé: « L'Architecture et le décor sculpté ». Il nous fait presque oublier aussi qu'on nous a promis l'Europe et qu'on ne nous donne que l'Europe Occidentale, l'Europe Centrale comme celle des Slaves étant absente. Mais en définitive, et en dépit des sacrifices sans doute nécessaires, c'est au prix d'un effort de synthèse qui a dû être coûteux, la diversité et la richesse de cet âge obscur qui apparaissent avant tout dans ce volume. C'est la seule période, à ma connaissance, où l'art jaillisse aussi clairement à la fois de la destruction et de la préservation; éclat des créations barbares ruinant l'académisme du dessin classique, naïveté touchante de certains décors de sépultures qui bénéficient tout de même de quelques résidus de tradition figurative et en sens opposé: ténacité admirable des efforts monastiques pour éviter la perte de la technique précieuse des miniatures issue du monde romain mais renouvelée par le primitivisme (je ne trouve pas de meilleur mot) avec lequel l'artiste aborde désormais les thèmes du christianisme, avant de puiser à nouveau aux sources anciennes, ravivées par les Carolingiens. La différence même des tempéraments des auteurs contribue à nous rendre présente la diversité des conjonctures: rôle agissant de techniques préservées ou totalement transformées et en regard de ces incidences matérielles, action localisée d'abord puis prépondérante, des communautés spirituelles, ecclésiastiques ou conventuelles. Révolution technique, antagonismes iconographiques, coexistant parallèlement à la survivance héroïque de mainte tradition.

Si le lecteur veut le moins du monde comprendre cette époque difficile, il apprendra dans cet ouvrage à faire figurer côte à côte dans son esprit, comme dans la chronologie et la topographie, l'icône byzantinisante de Sainte Marie du Transtévère et les fibules ostrogothiques des Musées de Parme, de Turin ou d'ailleurs, mais il sentira aussi en sens inverse, la lente détérioration de l'idéal classique de beauté qui, des sarcophages d'Arles encore tout « hellénistiques », conduit aux traditions savoureuses encore que maladroites de Poitiers ou de Pavie.

Lexique, index, bibliographie[1], plans et cartes complètent heureusement le texte d'un ouvrage qui dans la suite déjà longue que nous offre la collection, affirme fortement une sorte de personnalité: celle-ci prêtera des thèmes à la discussion en même temps qu'elle apporte une abondante documentation: le but que se proposaient les auteurs qui prétendaient offrir des matériaux et non pas des dogmes, nous semble atteint. Georges Salles qui avait activement participé à l'élaboration des volumes et dont le nom ne figure plus sur la couverture, eût été content de la parution de cet enfant posthume.

Etienne Coche de la Ferté

J. Hubert, J. Porcher et W.F. Volbach: L'Europe des Invasions, *390 p. 353 fig. (la plupart en couleurs) L'univers des Formes, Gallimard, 120 frs.*

[1] Celle-ci est bien fournie en général, surtout pour les barbares et pour l'architecture; mais puisqu'on voulait tout embrasser d'une période, il fallait aussi tout justifier (du moins en gros) dans la bibliographie. Sans pousser loin les investigations, celle-ci révèle bien des faiblesses dans le domaine byzantinisant de Rome, par exemple: comment a-t-on pu parler des mosaïques de l'arc de triomphe de Sainte Marie Majeure sans tenir aucun compte des travaux récents de Mlle Brodsky? Reproduire l'icône du Transtévère déjà citée, sans que le nom de Bertelli figure même une fois dans les listes? Il a renouvelé nos connaissances sur les plus anciennes icônes de Rome. On a ignoré tout cela.

QUI ÉTAIT RAPHAËL? PAR NELLO PONENTE

Raphaël qui a subjugué, après ses contemporains, tant de générations d'artistes, de critiques, d'amateurs éclairés ou non, n'a pas cessé apparemment d'exercer une vive fascination au moins sur les éditeurs d'art. Indépendamment des livres destinés aux spécialistes (mises à jour nécessaires des éléments nouveaux que peuvent apporter encore les recherches d'archives ou les investigations menées avec les moyens de la science moderne), on pourrait penser qu'il existe, pour le grand public, un nombre suffisant d'ouvrages ou d'albums sur le peintre des « Stanze ». Et pourtant, inaugurant une nouvelle collection, c'est un nouveau livre sur Raphaël que nous proposent les Editions Skira. Pour l'auteur, ce culte ininterrompu a faussé la portée véritable de l'œuvre et c'est précisément ce qui nous impose de rechercher aujourd'hui « Qui était Raphaël? ». « Notre civilisation qui produit les images et les détruit selon un rythme de plus en plus accéléré, qui les exige utilitaires et persuasives, a répandu et reproduit de mille manières celles de Raphaël, elle les a transformées en documents ou en illustrations mais les a vidées de leur signification ». Cette conception est peut-être trop absolue. Il est certain que l'art de Raphaël a suscité au cours des siècles une imagerie redoutable. Mais l'ensemble de ceux qui s'intéressent à l'histoire des arts, à l'histoire des

grands peintres, les lecteurs en somme auxquels s'adresse M. Ponente, ne vont pas chercher Raphaël à Saint-Sulpice. Ils ont à leur portée des moyens d'initiation et de culture qui leur ont permis déjà, dans une large mesure, de réaliser ce que leur propose ici l'auteur: « retrouver, à travers la conscience de l'homme moderne, ce que Raphaël a su communiquer, ce qu'offre son art incomparable ». L'éblouissante carrière de l'artiste, chacune des étapes qu'il a parcourues, d'Urbin à Pérouse, puis de Florence à Rome, chacune des influences qu'il a subies ou rejetées, tout cela a été scruté, analysé, expliqué maintes fois. Le texte de Nello Ponente constitue en fait une synthèse de ces travaux. Il conclut, comme tout le monde, en citant Vasari: « Quand ce noble artiste mourut, la peinture pouvait mourir aussi; quand il ferma ses yeux, celle-ci devint aveugle. » Il reste que le développement est clair, justement équilibré, riche de détails suggestifs. L'illustration, d'autre part, vient constamment étayer le fil du récit, évoquant successivement le milieu d'Urbin, les contacts avec les contemporains, avec les œuvres des artistes de la génération précédente, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture ou de sculpture. Autant qu'il est possible dans les limites de ce petit volume, les responsables de la collection ont atteint l'un des buts qu'ils se proposent: « situer l'artiste dans la vie réelle de son temps ». Il est peu de monographies qui consacrent près de la moitié des reproductions (dont certaines planches en couleurs) à évoquer ainsi un « contexte », pourtant essentiel à la compréhension d'une personnalité. L'ouvrage est complété par un index comportant des notices biographiques substantielles qui contribuent également à faire mieux connaître l'entourage de Raphaël.

On souhaite que la collection, destinée à présenter à un large public des artistes mal connus, s'oriente plus spécialement vers les maîtres sur lesquels il existe peu d'ouvrages aisément accessibles: c'est le cas avec les volumes annoncés sur Le Corbusier et sur le Bernin.

M.-G. L. C.

Nello Ponente: Qui était Raphaël? *23 × 21 cm. 150 p. 90 ill. dont 30 planches en couleurs. Collection « Qui était? » dirigée par Jean Leymarie. Skira, 50 frs.*

JOHANN CARL LOTH PAR GERHARD EWALD

Le livre de Gerhard Ewald, conservateur au Musée de Stuttgart et ancien collaborateur d'Ehrman Voss, vient de consacrer à Carl Loth est conçu uniquement, et à juste titre, comme instrument de travail pour le connaisseur et nullement comme un « livre d'histoire de l'art » au sens académique du mot. Catalogue très détaillé des tableaux et dessins (respectivement 700 et 70 numéros), il servira surtout aux musées et aux marchands. Le public qui s'intéresse à l'histoire de l'art tirera certes un profit considérable des planches — 50 grands formats et à peu près deux cents formats « timbre-poste » — et des documents d'archives reproduits in extenso, mais il ne faut pas attendre trop du texte qui ne prétend pas être autre chose qu'une paraphrase biographique avec quelques remarques générales sur le style du peintre, laissant toute interprétation au lecteur. C'est d'ailleurs la meilleure façon de traiter le sujet. Toute investigation trop poussée aboutirait en effet à des jugements négatifs. Des quatre peintres allemands du XVIIIe siècle dont on retient le nom, Elsheimer, Lyss, Schoenfeld, tous actifs en Italie, Loth est de loin le moins séduisant et, fait plus significatif, il est loin d'avoir eu l'influence considérable qu'Elsheimer eut à Rome et Lyss à Venise. Ce que Loth fait de plus constructif sur la lagune, une génération après Lyss, c'est d'y porter les échos pesants, et les échos seulement du baroque romain à un moment où les plus sensibles parmi les peintres vénitiens se préparaient à la découverte du baroque mesuré de leurs contemporains bolonais et où le Napolitain Luc Jordan était présent à Venise même à plusieurs reprises. Il est symptomatique que Jordan — dont le nom est la clé permettant de comprendre la nouvelle orientation de la peinture vénitienne pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle — ne soit jamais mentionné dans les textes. Loth reste bien à côté des événements qui décident de l'avenir de la peinture vénitienne. Ajoutons deux points de détail à l'admirable catalogue patiemment dressé par le Dr Ewald: l'attribution à Loth du « Martyre de saint Gérard » au Musée de Strasbourg a déjà été établie par Briganti qui cite ce tableau dans son ouvrage sur Pierre de Cortone (1962, p. 283). A la liste des œuvres connues, il faut d'autre part ajouter un bozzetto précisément pour ce tableau dans une collection parisienne, dont nous donnons ici la reproduction.

Walter Vitzthum

Gerhard Ewald: Johann Carl Loth, 1632-1698. *Mensso Hertzberger & Co Amsterdam, 1965. 187 p., 70 pl. et 1 coul.*

J. C. Loth: Le Martyre de saint Gérard. *Paris, coll. part. Esquisse pour le tableau du musée de Strasbourg mentionnée dans le compte rendu de l'ouvrage de G. Ewald.*

INGRES PAR GAËTAN PICON

L'auteur a posé sur l'œuvre d'Ingres un regard attentif et les commentaires qu'elle lui inspire expriment une volonté constante de comprendre l'artiste, de cerner sa personnalité, de définir sa position par rapport à son époque, et par rapport à la nôtre. Cette analyse, ces réactions souvent personnelles, et qu'on peut ne pas partager, incitent pourtant le lecteur à s'arrêter à son tour devant les tableaux et les dessins de « Monsieur Ingres ». Au-delà de la bonne illustration qu'il trouve dans l'ouvrage, la grande exposition ouverte actuellement au Petit Palais lui permettra de rendre leurs vraies dimensions aux peintures elles-mêmes, et aussi, par contre coup, aux problèmes, aux réussites, aux tentatives, aux contrastes, dont est fait le génie du peintre. Cette confrontation directe l'amènera peut-être à conclure, avec M. Gaëtan Picon: « Où d'autres suivent et épousent la vie dans tous les remous qui battent, profilent et érodent les formes, Ingres les dégage de ce milieu orageux et vacillant. Il les installe à grande distance, sur terrain sec, sur l'aire préservée d'où elles jettent leur éclat fixe: glace et feu. »

Gaëtan Picon: Ingres. *16 × 18 cm. 130 pages. 50 pl. coul. Collection « Le Goût de notre temps ». Skira, 50 frs*

MARIE-ELIZABETH CAVÉ, DISCIPLE DE DELACROIX PAR PIERRE ANGRAND

Tout personnage ayant vécu dans l'entourage de Delacroix est particulièrement attachant pour tout admirateur, inconditionnel ou non, du Maître. Madame Elizabeth Boulanger-Cavé est l'un de ces personnages.

En historien de ce XIXe siècle qui n'a guère de secret pour lui, et en amoureux et fin connaisseur de l'art de ce temps-là, Pierre Angrand a su ressusciter pour nous la femme qui « écrivit, vécut, aima » ainsi que l'artiste qui pratiqua son métier de peintre et de professeur de dessin dans ce milieu si passionnant où Delacroix et ses satellites évoluèrent.

Nous savions fort peu de choses de cette femme belle et intelligente sinon que, un temps, elle avait reçu les faveurs de Delacroix, et que, par la suite, ayant épousé François Cavé, Directeur des Beaux-Arts et Maître des Requêtes au Conseil d'Etat, elle avait repris avec lui des relations très amicales.

Marie-Elizabeth Blavot, née en 1809, épousa à l'âge de vingt ans Clément Boulanger, élève d'Ingres mais attiré par Delacroix. Ils exposèrent tous deux assez régulièrement aux Salons officiels. Elle écrivit un traité sur « la Beauté physique de la femme », beauté qui devait la conduire « à l'empire » et dont le « but suprême devait être le mariage. »

Madame Boulanger fut, dit P. Angrand, une « reine romantique évoluant parmi les artistes et les écrivains toujours prêts à lui rendre leur tribut d'admi-

ration ». Au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale, est conservé un « Livre d'Or des Contemporains »: six de ses toiles ont été reproduites par la gravure et l'on y retrouve les signatures d'Alexandre Dumas, Alphonse Karr, Victor Hugo voisinant avec celles d'Horace Vernet, Danzats, Delacroix, Clément Boulanger. Ce dernier mourut à Constantinople où il avait été envoyé en mission archéologique, et c'est l'année suivante, en 1843, que Mme Boulanger fit la connaissance de M. Cavé. Elle continua à peindre, à figurer aux divers Salons, et à recevoir des commandes de l'Etat, même après la Révolution de 1848 où M. Cavé fut démis de ses fonctions. En 1850 et 1851, elle publia deux ouvrages: « Le dessin sans maître » et « L'aquarelle sans maître ». Dans La Revue des Deux Mondes (15 septembre 1850), Delacroix « le plus généreux de ses propagandistes » écrivit un article très élogieux sur le premier de ces deux ouvrages, se faisant le champion des méthodes préconisées par Mme Cavé, et pour cause! car, ajoute P. Angrand, Delacroix y a retrouvé « l'expression de ses propres convictions, on dirait même l'écho de ses conversations ». En vérité, cette méthode de *calque vérificateur* appliqué sur l'esquisse est bien celle employée par Delacroix lui-même avec ses élèves. Et ce sont encore les idées du maître que l'on retrouve dans un autre de ses ouvrages sur le « Traité de la Couleur », où elle exposait les règles de son art: connaissance, écrivait-elle, due à ses « observations devant la nature » et à la pratique. Ces « observations » auraient aussi bien pu émaner de Delacroix ou de l'un de ses élèves, et sont bien proches des souvenirs laissés par Planet, Andrieu ou Lassalle-Bordes. Pierre Angrand cite d'ailleurs des extraits du Journal de Delacroix où la parenté de pensée entre les deux artistes est évidente: Mme Cavé a fait siennes les idées du maître et elle veut les diffuser puisque Delacroix n'a pas écrit d'ouvrage didactique, se contentant seulement de prodiguer cet enseignement aux élèves de son atelier.

Dans cet ouvrage vivant, passionnant, écrit d'une plume alerte, où le jeu de mots côtoie l'érudition, nous ne pouvons que regretter l'absence de reproductions d'œuvres de Madame Cavé. C'est la seule ombre à ce portrait coloré et brossé avec fougue par son historiographe.

Henriette Bessis

Pierre Angrand: Marie Elizabeth Cavé, disciple de Delacroix. *La Bibliothèque des Arts.*

AUGUSTE RODIN PAR ROBERT DESCHARNES ET JEAN-FRANÇOIS CHABRUN

La première guerre mondiale l'avait laissé mourir de froid, dans sa villa de Meudon, au milieu d'une indifférence à peu près générale. La deuxième, dans les tristesses de l'année 1940, avait escamoté les manifestations et les festivités qu'aurait dû normalement susciter le centenaire de sa naissance. Auguste Rodin avait cependant été, après des débuts difficiles, l'un des artistes les plus illustres de son temps. D'aucuns disent même « le plus illustre », ce qui lui vaut d'être, souvent, comparé à Picasso... Mais en cette année 1967, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort (le 17 novembre), se sont organisées diverses expositions, et sa bibliographie déjà abondante s'est accrue de plusieurs publications consacrées à sa vie et à son œuvre. Parmi celles-ci, l'ouvrage de Robert Descharnes et Jean-François Chabrun mérite particulièrement d'être signalé. Bien qu'il soit assez volumineux, il n'a pas la prétention d'être exhaustif, et ne se présente, ni comme un catalogue complet de l'œuvre de Rodin, « qui nécessiterait des centaines et des centaines de pages illustrées », ni comme un récit complet de sa vie dont bien des aspects sont peut-être encore secrets, enfouis dans les archives considérables du Musée Rodin à Paris, ou à Meudon. Cette collaboration enthousiaste d'un photographe-cinéaste qui s'est déjà distingué par la réalisation de plusieurs films expérimentaux, de longs métrages ou de livres avec des peintres tels que Dali ou Georges Mathieu, et d'un écrivain-critique d'art, auteur d'un *Goya* (sa vie, son œuvre, son temps), paru en 1966, a donné naissance à un récit écrit avec brio, très documenté, très vivant et remarquablement illustré. Sans doute Jean-François Chabrun s'est-il beaucoup inspiré pour tout ce qui concerne la vie de Rodin des ouvrages de Judith Cladel; mais c'était puiser aux bonnes sources puisqu'il s'agit en l'occurrence non seulement d'un de ses défenseurs les plus acharnés, qui a lutté âprement et efficacement pour la création du Musée, mais aussi et surtout de celle qui fut, des années durant et du vivant même de l'artiste, son historiographe le mieux informé. Mais J.-F. Chabrun a fouillé aussi les journaux, les revues, les livres de l'époque, rassemblant ainsi les témoignages de maints contemporains, admirateurs ou détracteurs, et faisant ressurgir à travers et au-delà des anecdotes de la petite histoire tous les avatars d'une vie tumultueuse de luttes, de passions, de travail et d'une prodigieuse puissance créatrice. De son côté, Robert Descharnes a cherché et récolté patiemment, pendant des mois, une masse de documents iconographiques et historiques dont beaucoup étaient jusqu'alors inédits. Et c'est parmi quelque trois mille photographies qu'il a choisi les quatre cent cinquante illustrations de ce livre: portraits de familles, d'amis, d'amantes, de contemporains; reproductions de lettres, images de lieux, enfin photographies d'œuvres, documents émouvants ou admirables (ainsi le portrait de Rodin, fait en 1862 par le photographe Charles Aubry, celui de 1902, dû à Edward Steichen; le portrait de Camille Claudel, « cette superbe jeune fille, dans l'éclat triomphal de la beauté et du génie »; les aspects successifs de la tête de Balzac, etc). Il reste encore beaucoup à faire, car le matériel est loin d'être épuisé. Mais tel qu'il est, le livre de Robert Descharnes et Jean-François Chabrun est sans doute le plus attrayant et le plus complet, quant à l'iconographie, de ceux existant à ce jour.

Luce Hoctin.

Robert Descharnes et Jean-François Chabrun: Auguste Rodin. *25,5×20 cm, 284 p, 388 illustrations en noir et blanc, 90 illustrations en couleurs. Relié toile sous paquette illustrée. Edita Lausanne. La Bibliothèque des Arts, Paris.*

IL MIO GIACOMETTI PAR GIORGIO SOAVI

Un témoignage de ferveur et d'admiration à l'égard du sculpteur et de l'ami trop tôt disparu. Ecrit il y a deux ans, avant sa mort, ce petit livre rapide, incisif, fait alterner les propos de l'artiste et les réflexions de l'écrivain, accompagnés de documents photographiques émouvants et de deux dessins. On croit ainsi voir réapparaître la silhouette, le regard, le ton inoubliables d'Alberto Giacometti.

L. H.

Giorgio Soavi: *Il mio Giacometti.* Avec deux dessins et des photographies inédites. 72 p. 12×17 cm. Broché. Coll. « Narratori nº 17 ». All' insegna del Pesce d'Oro. Milan.

ALECHINSKY PAR JACQUES PUTMAN

On court des risques quand on entreprend un livre sur Pierre Alechinsky. Souvent les peintres sont muets. Ayant tout dit par la couleur, ils s'arrêtent au seuil des mots. Loin de faire régner le silence, leur réserve encourage le commentaire. On peut écrire sur eux tout ce qu'on veut, impunément. Ils ne démentiront jamais. Ces peintres-là qui vivent hors du langage, sont la chance de la critique.

Alechinsky écrit. Il a publié des articles, des livres. Il aime bien faire des livres. J'en ai plusieurs dans ma bibliothèque, dont ce « titres et pains perdus », un bilan de la difficulté de nommer qui fut une fête joyeuse, et aussi les légendes qu'il composa sous ses dessins du « Tout venant », car Alechinsky n'est pas seulement du genre, de plus en plus rare, qui donne des titres: il a un peu du Japonais calligraphe qui se demande, le pinceau suspendu, si ce qu'il va faire sera un dessin ou un mot.

De quoi a-t-il l'air encore, Alechinsky? D'un personnage méticuleux qui organise son temps, sa vie, qui est précis, à l'heure, et qui constitue des dossiers: toute une structure de technocrate autour du temps majeur, le jour, la nuit qu'il consacre à sa peinture, laquelle est délirante. Le côté bien ordonné de l'artiste s'interrogeant sur ce qu'il fait, sur ce que font les autres était a priori redoutable pour l'auteur du livre qui vient de paraître simultanément chez les Fabbri à Milan et chez Odege à Paris, dans la collection de monographies fastueuses que dirige Gribaudo. Alechinsky qui se pare modestement du titre d'écrivain du dimanche n'allait pas paraître devant son analyste seulement avec une œuvre peinte et dessinée suffisamment complexe. Il allait lui glisser sous le raisonnement juste quand il commence à démarrer, les peaux de banane que sont ses propres textes. Ils sont bons, les textes d'Alechinsky, pas seulement bons en tant que poèmes, mais aussi comme remarques sur les aventures courues, sur les essais tentés. Par ici, mon ami, le bon raisonnement! Le livre sur Alechinsky est déjà fait; c'est le peintre qui l'a rédigé. Pas besoin de regarder ses tableaux; recopiez ses textes.

Jacques Putman n'a pas l'âge où l'on peut se dire un vieux routier, mais il possède une suffisante expérience des tableaux et des carrières pour savoir prendre ses distances, reconnaître ce qui, ici, est neuf, là hésitant, ce qui fait qu'un tableau parfois, précède une recherche ou qu'une recherche s'y désoriente. Aussi ne se laisse-t-il pas prendre par la séduction des débuts « ces vieilles toiles de jeune peintre », comme il dit. De même, il sait se méfier de l'attirance que la notion de groupe peut avoir pour l'historien, toujours heureux de pouvoir simplifier. Il montre la complexité des rapports d'Alechinsky avec Cobra, l'importance de chacun à l'intérieur, et que le groupe fut, pour le plus jeune de ses membres, « un départ, mais non la possibilité de réaliser le meilleur de soi », tout en signalant qu'Alechinsky « fut le seul à développer l'ensemble des données annoncées par le mouvement ».

De plus, il a l'œil assez subtil pour bien voir les quelque vingt années de peinture qui sont résumées dans ce livre. Ce n'est pas si facile. Alechinsky a deux défauts majeurs en une époque où l'on n'est plus peintre et où l'on change de genre tous les ans: il est peintre et diablement! Et il est le père de ses enfants. Il a beau divorcer d'avec son medium habituel, passer de l'huile à l'eau, à l'eau-forte, revenir à l'huile, tâter de l'acrylique; il a beau avoir tenté des essais avec le poète Dotremont, avec le peintre Walasse Ting, avec le sculpteur Reinhoud et essayé même le mélange à quatre (ce que Putman appelle poliment une partouse), tous les petits Alechinsky (et il y en a maintenant qui approchent de l'âge adulte) se ressemblent comme des frères ou, si l'on préfère, se différencient comme des frères. Pas de doute là-dessus: à ses fruits, on reconnaît l'arbre.

Putman est bien commode parce qu'il a l'œil assez fin pour nous faire voir les différences des récoltes. Alechinsky peint des murs vivants qui regardent, qui mastiquent, qui crient, qui boivent l'air, frémissants comme un peuplier doré, peuplés comme les gradins d'un cirque. La foule est là, ou bien c'est du sang qui bouillonne, la sève qui fait des bulles sur la tranche d'un chêne coupé, le plancton au clair de lune du microscope. Une sur-vie en tous cas, celle que vous voudrez. Et de cette abondance, de ce grouillement dont je n'oserai pas dire qu'ils sont belges

Les ouvrages dont nous rendons compte ici ont été présentés parmi bien d'autres au PREMIER SALON INTERNATIONAL DU LIVRE SUR L'ART ET DE BIBLIOPHILIE, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. On a pu y voir également des « Livres de peintre ».

1

2

3

parce que, depuis Taine, on se méfie et qu'on peut toujours opposer Michel-Ange à Bruegel, à Rubens, à Ensor, parfois il dégage un bougre dont je ne dirai pas qu'il a dans les veines quelques gouttes de semence boschienne, parce que ça ne se fait plus d'être peintre et surtout peintre belge (ou français, ou italien, d'ailleurs). Il n'y a que les Soviétiques qui aient des peintres soviétiques. Passons. Donc Putman est commode parce qu'il nous montre où, dans cette œuvre continue, sont les crises, les ruptures, les années de greffe et celles des gelées précoces ou tardives. Il dit, à un moment, qu'en 1961, « de toile en toile, la liberté gagna, le problème de la forme fut écrasé, céda au contenu. Raconter, raconter, vivre en racontant, tracer en découvrant. Tous les moyens. Chaque lueur bonne à saisir ». C'est l'époque où le peintre s'est accepté, reconnu et nous aurons vu par quelle voie: celle que trace peu à peu un effort constant aux frontières du conscient et de l'inconscient, quand, un peu de plomb ou d'encre au bout des doigts, chaque soir, il cherche son bonheur sur des feuilles de papier.

Pierre Descargues.

Jacques Putman: Alechinsky. *32 × 26 cm. 207 ill. hors texte, noir et coul. Collection « L'art de notre temps », Fabbri, Milan, Odège, Paris. 120 frs. 160 p. 130 repr. en noir et 32 coul. Larousse. 39 fr. 50.*

EARLY NETHERLANDISH PAINTING PAR MAX J. FRIEDLÄNDER

La réédition de cet ouvrage fondamental, et sa traduction en anglais, constituent un événement d'importance. La parution du premier volume — Les Van Eyck et Petrus Christus — a coïncidé avec le centenaire de la mort de l'auteur. Les éditeurs ont ainsi rendu un hommage exemplaire à l'éminent spécialiste dont les travaux restent la base de toute recherche sur les Primitifs flamands. Ils ont su d'autre part respecter scrupuleusement le texte et la pensée de Max Friedländer, tout en effectuant une mise à jour nécessaire, mais volontairement limitée aux faits matériels: changements intervenus dans le lieu de conservation des œuvres ou modification de l'état d'une peinture. Même dans ce cas, lorsqu'une restauration, supprimant des repeints par exemple, permet un jugement plus clair, les responsables de la présente édition l'ont indiqué, mais n'ont pas pour autant modifié le commentaire original. Les additions et suppléments qui figuraient dans le XIVe volume de la première édition sont maintenant incorporés à chacun des volumes qu'ils concernent. Enfin, l'illustration a été établie avec des photographies récentes, et le nombre des reproductions a été considérablement accru. Ainsi, tout a été mis en œuvre pour mettre à la portée des spécialistes et des chercheurs, un instrument de travail irremplaçable, et un livre d'art de premier ordre.

Max J. Friedländer: Early Netherlandish Painting. *Vol. I: The Van Eyck, Petrus Christus. Nouvelle édition publiée sous la direction d'Ernest Goldschmidt. Préface d'Erwin Panofsky. Commentaires et notes de N. Veronee-Verhaegen et H. Pauwels. Traduction anglaise de Heinz Norden. Editeurs A. W. Sijthoff, Leyde, Editions de la Connaissance, Bruxelles.*

SAMUEL H. KRESS COLLECTION RENAISSANCE MEDALS PAR G. F HILL ET G. POLLARD

L'une des plus remarquables collections de médailles de la Renaissance est incontestablement celle que constitua Gustave Dreyfus à la fin du siècle dernier et qui, rachetée dans son ensemble par Samuel H. Kress, appartient aujourd'hui à la National Gallery de Washington. D'autre part, le catalogue établi par le grand spécialiste qu'était G. F. Hill, pour l'ensemble qui constituait alors la collection Dreyfus est un modèle d'érudition dont l'autorité reste entière. C'est dire la qualité et l'intérêt de l'ouvrage publié par les Editions Phaidon dans la série de volumes consacrés aux différentes sections de la collection Kress, ouvrage pour lequel l'auteur, Graham Pollard a repris et remis à jour attentivement les travaux de Hill.

Ce livre pourtant n'est nullement un instrument de travail destiné exclusivement aux spécialistes ou aux numismates avertis. Il ne faut pas oublier en effet — et ce volume nous le rappelle de façon convaincante — que durant la Renaissance, spécialement en Italie, la médaille a capté, plus peut-être que toute autre forme d'art, le reflet des engouements et des passions, des curiosités et des aspirations contemporaines. Les médailles imitaient les œuvres antiques retrouvées, commémoraient les événements tragiques ou glorieux, immortalisaient les profils délicats ou impérieux, rêveurs ou pensifs, des princesses et des condottiere, des papes, des poètes, des humanistes. Telle médaille de Sigismond Malatesta, frappée en 1444, porte au revers le château de Rimini, flanqué de tours médiévales hérissées de créneaux. Dix ans plus tard une autre médaille du même Sigismond, gravée par Matteo de Pasti, offre l'image du « Temple » de Rimini (l'église San Francesco) selon le projet de réfection conçu par Alberti qui ne fut jamais réalisé: la façade triomphale, couronnée d'une immense coupole, se dresse devant un édifice à plan central, conforme au type qui sera pour les plus grands architectes de la Renaissance, le monument idéal et l'objet de recherches et de spéculations innombrables. Un demi-siècle plus tard, on voit de même sur une médaille de Jules II, par Caradosso, frappée pour être placée dans les fondations de la nouvelle basilique de Saint-Pierre, le dessin du futur édifice d'après le plan de Bramante, qui fut radicalement altéré par la suite: la médaille reste donc un document précieux. Il est curieux d'autre part, de retrouver cette composition sur un bois gravé de Burgkmair. C'est la preuve de la diffusion que connaissaient alors les médailles. Distribuées dans l'entourage des princes ou des prélats qui les faisaient frapper, envoyées par eux à leurs amis, à leurs alliés, aux personnages importants avec lesquels ils souhaitaient établir de bonnes relations à travers toute l'Europe, connaissant près des collectionneurs une vogue parallèle à celle dont jouissaient alors les monnaies antiques, elles ont grandement contribué, en même temps que celles-ci, à diffuser certains thèmes iconographiques et à créer aussi une forme originale de décor dans l'enluminure ou dans la sculpture: les marges des manuscrits montrent, dans des entrelacs savants, entre des profils d'empereurs romains et des « camées » à l'antique, l'effigie de Cosme de Médicis, de Francesco Sforza, du roi de Hongrie Mathias Corvin, d'après des médailles frappées à l'époque. En sculpture, les choses se passent de la même manière. Il existe dans l'ouest de la France plusieurs reliefs exécutés dans les premières années du XVIe siècle sur le modèle d'une médaille représentant le Christ, frappée à Rome vers 1500. Mais le plus fameux exemple de ce style de décor est la Chartreuse de Pavie, dont le socle est garni d'une série de reliefs circulaires en marbre, dont la plupart imitent des monnaies romaines, mais où l'on reconnaît aussi, entre autres, la face et le revers d'une médaille attribuée au Vénitien Giovanni Boldù, représentant d'un côté, Caracalla enfant, de l'autre une composition célèbre où l'artiste s'est représenté nu, la tête entre les mains, assis près d'un *putto* accoudé à une tête de mort [1]. A la Chartreuse encore, on trouve deux reliefs exécutés d'après des médailles frappées à Paris, entre 1400 et 1402, représentant l'une l'empereur Héraclius de profil, l'autre Constantin à cheval. L'effigie d'Héraclius, à la Chartreuse, est reproduite avec une inscription désignant Constantin: le sculpteur a sans doute réuni les deux figures sous le même nom, pour faire des deux reliefs

[1] Ce sujet apparaît une première fois au revers d'une médaille à l'effigie de Boldù lui-même, qu'il a exécutée en 1458. On la retrouve, en 1466, sur une médaille — attribuée à Boldù avec quelques réserves — dont le droit représente cette fois Caracalla enfant, d'après des monnaies antiques, avec l'inscription « Antoninus Pius Augustus ». (Sur ses monnaies, le fils de Septime Sévère, Antonin, est en effet toujours désigné ainsi et non par son surnom de Caracalla.) Le relief de Pavie représentant l'artiste pleurant et le *putto* à la tête de mort est rattaché généralement (y compris dans l'ouvrage présenté ici) au revers de la première médaille de Boldù (celle dont l'autre face présente le profil de l'artiste): les auteurs ayant étudié le sujet ont ignoré l'existence à la Chartreuse de Pavie, du médaillon à l'effigie de Caracalla enfant, conforme à l'effigie gravée par Boldù, et placé à côté de la composition avec le putto à la tête de mort. En fait, dans la suite des reliefs de la Chartreuse, les profils d'empereurs alternent avec les compositions imitant les revers de leurs monnaies. Reprenant pour Caracalla l'effigie ré-actualisée par Boldù, le sculpteur a adopté également l'autre face créée par le médailleur vénitien, introduisant ainsi un élément de variété dans l'ensemble du décor.

voisins comme les deux faces d'une même pièce, offrant un profil et une figure équestre, à la manière d'un grand nombre de monnaies antiques (plusieurs revers de ce type ont servi de modèles à la Chartreuse). Comme les médailles de Boldù citées plus haut, celles de Constantin et d'Héraclius sont représentées par de très beaux exemplaires dans la collection Kress, qui est sans doute spécialement riche en œuvres italiennes, mais qui comporte aussi de remarquables spécimens français, allemands et flamands.

Ajoutons que le soin apporté par les éditions Phaidon à la mise au point de l'ouvrage, à sa typographie, à son illustration, contribue grandement à faire de ce livre la meilleure des publications accessibles actuellement sur les médailles de la Renaissance.

M. G. de La Coste-Messelière.

G. F. Hill et Graham Pollard: Renaissance Medals at the National Gallery of Art. *Medals from the Samuel H. Kress Collection. 310 p., 1200 ill., Phaidon Press (for the Samuel H. Kress Foundation). 90 s.*

EUROPÄISCHE BRONZESTATUETTEN PAR HANS R. WEIHRAUCH

L'auteur, déjà bien connu par son remarquable catalogue des sculptures en bronze du Musée National de Munich, présente aujourd'hui un livre entièrement consacré à la statuette en bronze, du XV^e^ au XVIII^e^ siècle. Le plan de l'ouvrage est des plus vaste: embrassant l'évolution stylistique des bronzes en Italie et dans le Nord, puis le rapport entre statuette et sculpture monumentale, il fait aussi une large place aux renseignements purement techniques et enfin à un exposé sur l'emploi du bronze dans l'Antiquité et durant le Moyen Age. L'auteur nous donne en outre des chapitres sur le « collectionisme », cette science hermétique qui concerne la patine, les signatures, et, – fait intéressant, – les faux. Il est évident que nous avons affaire à un homme du métier, c'est-à-dire à un conservateur de musée, et que nous sommes donc préservés de toute discussion stérile et académique.

Les historiens de l'art professionnels regretteront peut-être l'isolement dans lequel les gens des musées ont l'habitude de discuter des choses dont ils ont la charge. On pourrait se demander par exemple, si en mettant la statuette et le dessin en parallèle, on n'aboutirait pas à des résultats intéressants: leurs débuts voisins, leur base commune dans la copie, le raffinement qui réside dans la réduction des dimensions, ce qui explique le développement exceptionnel que connurent les bronzes autant que le dessin avec le maniérisme et l'attention croissante que la Renaissance a manifestée pour l'inachevé, le non-fini: tendance qui aboutira à ce que l'idée, le dessin du bozzetto en vienne à être considéré comme une œuvre d'art en elle-même.

Pour la discussion des maîtres et des œuvres, l'auteur nous apporte tout ce que nous pouvons souhaiter. On peut seulement signaler ici les cas les plus intéressants parmi les découvertes récentes: la statue équestre identifiée à Madrid par Keutner comme œuvre de Filarète; l'importante statuette de Cellini pour la Junon de Fontainebleau, dont la confrontation avec le dessin du Louvre est particulièrement instructive (fig. 4); enfin le nouveau groupe de la « Flagellation » d'Algardi, acquis par le Fitzwilliam Museum, qui permet de rayer le point d'interrogation mis par l'auteur après le nom de l'artiste à propos de la version qu'il reproduit. Notons également que le livre tout récent de Larsson sur Adrien de Vries rejette l'attribution du dessin de Munich reproduit par l'auteur.

Mais soulignons plutôt ce que M. Hans Weihrauch nous donne de plus positif: un texte et une bibliographie encyclopédique, ainsi qu'une documentation visuelle où l'intelligence du choix et la qualité de la reproduction sont également admirables.

Walter Vitzthum.

Hans R. Weihrauch: Europäische Bronzestatuetten. *539 p., 576 ill. Klinkhardt und Biermann, Brunswick. 248 frs.*

THE ITALIAN FOLLOWERS OF CARAVAGGIO PAR ALFRED MOIR

Le Professeur Moir, de l'Université de Californie, nous présente un ouvrage qui sera d'une grande utilité pour tous ceux qui s'intéressent à la peinture du Seicento et à son héros le plus en vue, le Caravage. L'auteur étudie avec une clarté exemplaire, – notons qu'il s'agit d'une thèse, – la situation de la peinture à Rome au moment de la mort du Caravage, et il nous fait suivre, étape par étape, l'extension de l'intérêt extraordinaire que l'œuvre du Caravage avait provoqué, d'abord à Rome même, puis le long du chemin tumultueux suivi par le maître dans le sud de la Péninsule, à Naples, à Malte et en Sicile, couvrant enfin, par la connaissance directe ou indirecte de ses œuvres, l'Italie toute entière. Des chapitres distincts sont ainsi dédiés à la Ligurie, à la Toscane, à l'Etrurie, à la Lombardie, à Venise: partout, l'auteur constate que l'œuvre du Caravage avait laissé son empreinte, suivant dans cette interprétation du Caravagisme la formule élastique et très vaste conçue par Longhi.

En ce qui concerne la méthode, l'auteur nous informe lui-même que son livre « est une tentative pour rassembler et résumer les connaissances actuelles » et « qu'il ne prétend pas apporter beaucoup de matériel original ou nouveau ». Au dire même de l'auteur, son livre « doit être considéré comme une sorte de compilation incluant le plus grand nombre possible des travaux sur la question publiés avant le printemps 1964 ».

Jugé dans cette optique, le livre est tout à fait remarquable, et nous trouvons ici, de façon très accessible, la somme de l'immense marée de littérature qui a suivi l'exposition de 1951 à Milan. Le texte de Alfred Moir, facile à suivre et sans fausses complications cérébrales, sera particulièrement précieux aux étudiants. Mais en dehors même de leur cercle, la richesse et le choix des illustrations feront de ce livre un instrument de travail très apprécié.

Alfred Moir: The italian followers of Caravaggio. *2 vol. (XV + 345 p. et XX + 136 p.) 403 fig. Harvard University Press, Cambridge, Mass.*

CATALOGO DELLE VILLE GENOVESI

La section génoise de l'Association *Italia Nostra*, association nationale pour la défense du patrimoine historique, artistique et naturel de la nation, dont la vigilance et l'efficacité ont fait maintes fois leurs preuves en Italie, avait organisé en 1962 une exposition consacrée aux villas génoises, dont le but était d'attirer l'attention de l'opinion publique sur la valeur d'un patrimoine culturel et artistique trop souvent voué à l'abandon et à la dégradation. L'intérêt suscité par cette manifestation incita les édiles à entreprendre et à soutenir la publication de cet ouvrage qui n'a pas de prétention particulière sur le plan graphique, et ne cherche pas l'aspect spectaculaire de la documentation photographique mais a été conçu comme un instrument de travail pour les chercheurs ou les historiens d'art que passionne cet aspect complexe de la culture génoise. De fait, ce catalogue est tout à fait exemplaire. Du Moyen Age finissant à la seconde moitié du XIX^e^ siècle, de très nombreuses villas sont représentées ici de façon très complète par des photographies ou des reproductions de plans et de dessins, tirés des archives, de collections particulières ou de l'ouvrage que l'architecte français Gauthier a consacré aux environs de 1830, « aux plus belles villas de Gênes », lorsqu'il s'agit d'aspects anciens ou d'architecture disparues; ou par des photographies actuelles, réalisées pour la plupart par l'excellent photographe milanais Paolo

1-2 *Face et revers d'une médaille gravée par Giovanni Boldu en 1466 et reproduite dans le livre de G. Pollard, « Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection. »* **3** *Relief de la Chartreuse de Pavie inspiré par la médaille de Boldu.* **4** *Statuette de Benvenuto Cellini pour la Junon de Fontainebleau, commentée dans le compte rendu de l'ouvrage de Hans R. Weirauch, « Europäische Bronzestatuetten ».*

Monti: vues d'ensemble, détails architecturaux, décorations intérieures, escaliers, terrasses, jardins... chaque villa est ainsi évoquée de façon très complète. L'image s'accompagne de notices descriptives, historiques et bibliographiques, établies par une équipe de spécialistes nombreux et compétents. L'ensemble est précédé d'une introduction historique et urbanistique, de Luciano Grossi Bianchi, et de considérations relatives à l'architecture des villas génoises par Emmin De Negri. Villas du centre de la ville, des deux Rivieras, des faubourgs, dont la magnificence égale celle des fameuses demeures de la Vénétie ou de Florence. Il se termine par un recensement quartier par quartier et une série d'abondantes indications bibliographiques.

L. H.

Catalogo delle Ville Genovesi, *réalisé par la Section génoise de « Italia Nostra ». 485 p., 22 × 27 cm. Nombreuses illustrations en couleurs et en noir et blanc. Rel. toile. Edité par les soins de la Commune de Gênes.*

DICTIONNAIRE DE L'ART ET DES ARTISTES

Dès l'abord, les deux volumes parus retiennent l'attention par leur présentation attrayante, leur mise en page équilibrée, aérée, qui met en valeur des illustrations par ailleurs soigneusement reproduites. Limiter à 3 tomes un dictionnaire de ce genre est un tour de force, une initiative heureuse aussi, car un plus grand nombre de volumes rend souvent de telles publications trop onéreuses pour beaucoup de ceux auxquels elles rendraient les plus grands services. Il est d'autant plus remarquable d'avoir évité, dans un cadre aussi strict, l'impression d'entassement, les caractères lilliputiens, les illustrations « timbres-poste ». Cette première impression n'est pas démentie par la lecture des textes. La liste des collaborateurs qui en ont assuré la rédaction est d'ailleurs une garantie du sérieux avec lequel a été réalisée l'entreprise: ce sont presque tous des professeurs d'université, des conservateurs de musées français ou étrangers, des archéologues, des critiques et des historiens d'art de renommée internationale. L'attribution des articles à chaque auteur n'est pas toujours celle qu'on attendrait. Mais pour la plupart, les notices consacrées individuellement aux artistes, un peu plus de trois mille, et les exposés généraux — qui occupent un tiers de l'ouvrage — sont rédigés avec beaucoup de compétence et de clarté. La place des études d'ensemble pourra paraître considérable à certains. Souvent, en effet, on a recours à un dictionnaire pour y trouver des précisions sur un peintre ou sur un sculpteur peu connu, plus que pour y découvrir l'art grec ou l'art gothique, sur lesquels il existe nombre de bons livres facilement accessibles. Les articles généraux tels qu'ils sont conçus ici représentent pourtant plus qu'un complément utile. Ils constituent une clé, une synthèse indispensable, « la charpente sur laquelle repose l'édifice, » au dire même de l'éditeur. Celui-ci a tenu également à faire place à « certains secteurs de la vie artistique hier encore inexplorés ou dont seuls s'occupaient les ouvrages spécialisés: civilisations du Proche-Orient antérieures au « miracle grec », arts du Sud-Est asiatique, civilisations amérindiennes, arts dits barbares ou sauvages, toutes ces provinces nouvellement conquises de la sensibilité moderne... » Un autre mérite de l'ouvrage est la place faite à l'art contemporain, à l'architecture actuelle, aux artistes d'aujourd hui. Il faut signaler enfin la qualité des reproductions en couleurs, très supérieure dans l'ensemble à ce que l'on trouve généralement dans un dictionnaire.

Catherine Frotier.

Dictionnaire universel de l'art et des artistes. *Vol. 1 et 2 (A-F, G-M) 29 × 24,5 cm. 529 et 570 p. Très nombreuses ill. en noir et en couleurs. Hazan. 188 fr. chaque volume.*

HISTOIRE DE LA PEINTURE DES ORIGINES À GIOTTO PAR DAVID TALBOT RICE

C'est une histoire qui commence il y a trente mille ans. Mais c'est une histoire qui comprend de longs silences, des retours en arrière, des « renaissances » aussi. L'unité du livre tient à l'attitude qu'adopte l'auteur en face des œuvres qu'il évoque, à la lucidité de ses commentaires, à la subtilité avec laquelle il perçoit, entre les époques, entre les différentes régions de l'Europe, des réminiscences et des échos significatifs. Chaque fois qu'un fil conducteur peut être décelé, l'écheveau est démêlé, l'évolution éclairée. Il fallait, pour y parvenir, une culture d'une remarquable étendue et une grande sensibilité visuelle: les vestiges les plus célèbres comme les moins connus, les œuvres devenues « classiques » et les découvertes récentes ne sont pas seulement énumérés, mais souvent analysées de façon pénétrante, ce qui constitue un tour de force, dans le cadre d'un petit livre comme celui-ci. Cela nous vaut de très intéressantes pages sur les peintures rupestres comme sur les enluminures anglaises, sur les fresques romanes de Touraine comme sur celles de Yougoslavie et de Bulgarie. Le texte (dans lequel on peut regretter certaines maladresses de traduction) est constamment appuyé par une abondante illustration et nous voyons, à Altamira, « le bison qui meurt, les pattes repliées sous son corps, la queue encore battante », « les chevaux aux longues queues flottantes » des tombes étrusques, « les femmes crétoises, tout à fait charmantes avec leurs larges jupes cintrées à la taille et leurs seins nus qui leur donnent un étrange aspect de poupées ». Mais l'ouvrage va bien au-delà des descriptions pittoresques. Il donne une idée aussi claire que possible de l'oscillation constante entre l'art naturaliste et « la sévère stylisation des formes naturelles ou même l'abstraction à son plus haut degré » qui peut caractériser en somme l'histoire de la peinture tout au long de l'immense période embrassée ici. Ajoutons que la bibliographie indiquera au lecteur les ouvrages de base à consulter sur ce sujet, ou sur ces sujets tout de même divers, pour peu qu'il rétablisse, à la 3e ligne, le nom d'Henri Focillon, déformé par une malencontreuse coquille.

C.-F.

David Talbot Rice: Histoire de la peinture des origines à Giotto. *21,5+15,5 cm. 288 pages. 238 ill. noir et coul. Bibliographie, Index. Somogy. 36 frs.*

MASADA LA DERNIÈRE CITADELLE D'ISRAËL PAR YIGAEL YADIN

Roc légendaire qui surplombe la mer Morte sur sa rive occidentale, à la frontière orientale du désert de Judée, site d'une âpre beauté, Masada fut d'abord une place forte du roi Hérode avant d'être le théâtre, en 73 ap. J. C., de la résistance acharnée qu'opposèrent aux légions romaines un millier de Zélotes, hommes, femmes et enfants, commandés et soutenus par Eleazar ben Yair, et de leur chute — résistance et chute dont l'historien Flavius Josèphe fut le seul narrateur. M. Yigael Yadin, professeur d'archéologie à l'Université hébraïque de Jérusalem rend compte ici, sur le mode passionné, des fouilles poursuivies onze mois durant, en deux saisons, entre 1963 et 1965, par la Mission archéologique qu'il dirigeait: trente-quatre membres, de nombreux volontaires venus de tous les pays travaillèrent dans l'enthousiasme à la mise au jour des riches vestiges de la ville disparue (ou des villes): murailles, escaliers, gradins, bains, villas, casernes, colonnes, fragments de sol en mosaïques, fresques, jusqu'aux restes d'une chapelle byzantine et d'innombrables objets: poteries, bijoux, matériel de maquillage, armes, monnaies, débris de nourriture et fragments de tissus, papyrus et précieux manuscrits bibliques, cheveux et squelettes humains... Trouvailles dont l'ensemble et la signification permettent de faire revivre la vie passée de ce lieu privilégié de l'archéologie mondiale.

L. H.

Yigael Yadin: Masada, la dernière citadelle d'Israël. *Trad. de l'anglais par Paul Delavigne. 272 p. — 19×26 cm. Nombreuses illustrations en couleurs et en noir et blanc. Rel. toile. Hachette. 55 fr.*

MEXIQUE PAR JACQUES SOUSTELLE

D'emblée, M. Jean Marcadé, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux, directeur de la collection Archéologia Mundi, dont nous avons eu déjà l'occasion, ici même, de souligner l'intérêt, note dans sa brève préface la singularité de la recherche archéologique au Mexique: « un pays où les *conquistadores* ont trouvé vivantes encore les traditions d'un lointain passé, mais où les premières curiosités historiques portées à ce passé se sont éveillées quand l'acharnement à extirper le paganisme en faisait justement disparaître les plus évidents témoignages ». « Une archéologie dont les perspectives dans le temps et dans l'espace ne cessent de s'étendre ». L'auteur, Jacques Soustelle, consacre précisément un long chapitre, au cœur de l'ouvrage, à l'exposé clair et documenté des problèmes ainsi posés, puis aux méthodes, véritables synthèses de sciences et de techniques, susceptibles de reconstituer peu à peu et sous tous leurs aspects les civilisations du passé. Le panorama de l'antiquité mexicaine qui constitue le quatrième et dernier chapitre, étayé tout entier par une riche et suggestive documentation photographique, permet de parcourir en rapide survol plus de vingt siècles qui virent se succéder des civilisations d'un haut degré de culture, telles celles des Aztèques et des Mayas, en même temps que d'autres, beaucoup moins perfectionnées.

Paris, Munich L. H.

Jacques Soustelle. Mexique. *285 p. 79 illustrations en couleurs. 105 illustrations en noir et blanc. Collection Archeologia Mundi. Ed. Nagel Genève, Paris, Munich.*

JÉRÔME BOSCH – TOUT L'ŒUVRE PEINT

Le texte d'introduction de Max Friedländer est bref, — trop bref peut-être. Mais ce livre ne prétend pas le moins du monde proposer un essai inédit sur le peintre en question. Son propos: être un catalogue complet de l'œuvre de Jérôme Bosch, et n'être que cela. Comme tel, il atteint son but. Brèves citations tirées de jugements critiques choisis au cours des siècles (16e-20e), reproductions en couleurs des tableaux, dans leur ensemble ou dans leurs détails, table chronologique, précédant la « liste chronologique et iconographique » de toutes les œuvres de Jérôme Bosch, ou de celles qui lui sont attribuées, — et celle des œuvres documentées. La lecture en est de prime abord quelque peu rébarbative. Mais un fois familiarisé avec le système de signes conventionnels indiquant le degré d'authenticité, la nature de la technique ou celle du support, la localisation, etc... adopté par cette collection (une fiche est jointe au livre), un lecteur attentif peut découvrir l'intérêt et l'utilité de cet ouvrage, et le consulter comme un sérieux et précieux instrument de travail et de documentation.

L. H.

Jérôme Bosch. Tout l'œuvre peint. *Introduction de Max J. Friedländer. Documentation par Mia Cinotti. 24×31 cm. 64 pl. coul. Nombreuses illustrations en noir et blanc. Coll. « Les Classiques de l'Art ». Flammarion. 19 fr. 50.*

MICHEL-ANGE – TOUT L'ŒUVRE PEINT

C'est le second volume de la collection inaugurée avec le livre sur Jérôme Bosch décrit plus haut. Il fallait l'autorité et la science de Charles de Tolnay pour analyser en quelques pages la personnalité de Michel-Ange peintre, ou plutôt la personnalité de l'artiste dans toute sa géniale complexité, car on ne peut, évidemment dissocier l'œuvre peint de l'œuvre sculpté (dont l'essentiel est d'ailleurs reproduit en appendice, en même temps que les réalisations architecturales). Le texte est par endroits, un peu desservi par la traduction, mais tel qu'il est, il confirme le sérieux et l'efficacité de la formule adoptée par cette collection. Une introduction comme celle-ci prépare le lecteur à lire avec interêt les notices du catalogue et à regarder comme elles doivent l'être la suite des planches en couleurs. La plus grande partie d'entre elles concerne naturellement la voûte de la Chapelle Sixtine, « Symphonie de formes humaines... coordonnées ou subordonnées, superposées et rythmées, à différentes échelles, du géant à l'enfant, tantôt nues, tantôt vêtues, de marbre, de bronze ou de chair ».
Pour Michel-Ange, l'établissement du catalogue ne posait que des problèmes limités. Il en sera autrement avec certains des artistes qui feront l'objet des volumes déjà annoncés. Mais la qualité des deux premières publications, et la compétence des comités internationaux (« consultatif » et « éditorial ») qui président à l'entreprise, font bien augurer de l'avenir de cette collection.

M.-G. L. C.

Tout l'œuvre peint de Michel-Ange. *Introduction de Charles de Tolnay. Documentation par E. Camesasca. 24×31,5 cm. 64 pl. coul. Nombreuses ill. noir. Collection « Les Classiques de l'Art ». Flammarion, 19 fr. 50.*

LE XVII^e SIÈCLE VU PAR ABRAHAM BOSSE PAR NICOLE VILLA

La France de Louis XIII, telle que nous la montre Abraham Bosse, semble un royaume fort paisible, policé, courtois, où chacun reste à sa place et fait consciencieusement son métier. La satire n'est guère cruelle et la guerre est peu meurtrière. Dans « les Cris de Paris », le porteur d'eau, le marchand d'eau-de-vie, l'aveugle, restent plus pittoresques que misérables. Mais les scènes représentées sont pleines d'indications précieuses sur le costume, les habitudes, les divertissements de l'époque. « Les Œuvres de miséricorde » comme les paraboles — « L'Enfant prodigue », « Les Vierges sages et les Vierges folles » — sont pour Abraham Bosse l'occasion de détailler minutieusement le décor des riches demeures contemporaines: les murs tendus de tapisseries auxquelles se superposent les tableaux, les lits à courtines empanachées, les tables somptueusement servies sur des nappes aux plis raides, les fontaines aménagées en nymphées, toutes bouillonnantes de « congélations », les jardins aux parterres cernés de buis rectligne. Mais l'œuvre de Bosse, et l'excellent choix qui nous en est présenté, n'offre pas seulement ces images un peu monotones d'une vie sociale aux occupations bien réglées, aux rites cérémonieux, aux gestes convenus. Bosse a partagé les curiosités de son temps pour l'astronomie, la physique, la chimie. Il a gravé plusieurs séries de planches scientifiques: expériences de laboratoire, anatomie, botanique; des gravures comme celles qui représentent le caméléon et la mandragore apportent à ce « XVII^e siècle vu par Abraham Bosse » une note d'inattendu, d'étrangeté, sans laquelle il aurait été moins séduisant.

Nicole Villa, Conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale: Le XVII^e siècle vu par Abraham Bosse. Edition originale numérotée. 29 ×28 cm. 248 pages. 107 pl. Editions Roger Dacosta, 85 frs.

« La mandragore ». Gravure d'Abraham Bosse dans les « Mémoires pour servir à l'histoire des plantes », de Denis Dodart. 1676. Planche illustrant l'ouvrage de Nicole Villa, « Le XVII^e siècle vu par Abraham Bosse ».

Nous analyserons dans une prochaine chronique plusieurs livres importants qui nous sont parvenus trop tard pour que nous puissions en rendre compte ici:
Pierre Bonnard, par Antoine Terrasse (Gallimard)
L'art nègre, par Pierre Meauzé (Hachette)
La peinture américaine, par Vincent Bounoure (Rencontre)
Dégradation, conservation, restauration de l'œuvre d'art, par R. H. Marijnissen (Arcade, Sequoia)
La Grèce classique, par K. Schefold (Albin Michel; l'Art dans le monde)
French painting in the time of Jean de Berry, par Millard Meiss (Phaidon Press)
Musical instruments and their symbolism in Western art, par Emanuel Winternitz (Faber & Faber)
Ville et Révolution, par Anatole Kopp (Anthropos)
Nicolas Poussin, par Anthony Blunt. (National Gallery of Art. Washington, D. C. Bollingen series, XXXV. 7. Pantheon Book).
La maison du XVIII^e siècle en France, par Pierre Verlet (Baschet).

THEODORE ROUSSEAU

Suite de la page 18

Ce qui l'environne, principalement la forêt, est le domaine où, la parcourant, il s'élève, croît, étend la puissance de sa ramure tel l'arbre auquel il finit par s'identifier biologiquement dans une fraternité vivante. N'est-il pas amant fervent quand il parle des hêtres « lorsque le soleil qui les éclaire en fait une colonne de marbre qui a des muscles, des membres, des mains et une belle peau blanche »? C'est parmi les géants aux troncs si puissants que leur majesté empoigne le fidèle, c'est parmi ces grands seigneurs qu'un nom de baptême distingue, « Le Rageur », « Le Sully », « La Reine blanche », « Le Bodmer » ou d'autres, que Rousseau se trouve en rencontrant son identité. L'arbre l'habite des pieds à la tête, tant il communie avec lui: il ressent une blessure personnelle à ce massacre des arbres abattus à Croissy, le peignant en 1847 comme manifeste de protestation contre la misérable incompréhension humaine face à la vitalité de la nature. De même vers 1862-63, il écrit dans une admirable lettre provoquée par la destruction à Fontainebleau des chênes dont on faisait les traverses de chemin de fer: « Comment empêcher les abatteurs d'arbres de commettre insoucieusement de pareils actes... faisons que dans nos œuvres la manifestation de la vie soit la première de nos pensées. »

Aussi Rousseau, bien que sachant la valeur de l'amitié avec quelques hommes, ses pairs dans l'art et l'esprit, Barye, Millet, Daumier, Thoré, Sensier, Ziem, Dupré malgré la brouille désastreuse ou Diaz son épigone, n'a guère d'attirance pour le modèle humain. Sensier signale bien l'existence d'un autoportrait et de quelques portraits faits à Salins en 1834 chez sa grand-mère au retour des Alpes, mais là se borne la figuration humaine. Tandis que le plus fréquemment la figure joue le premier rôle dans les paysages de Millet, chez Rousseau, il est rare de voir tout au plus quelque silhouette, sa compagne, un berger, un bûcheron, figure à petite échelle donnant une dimension agrandie à l'arbre-personnage ou à l'étendue des plaines. Ainsi tous ces arbres dont il a fait le « portrait », terme dont il use à leur égard, sont des personnes dans le sens fort du mot. Devant chacun d'eux la prière dessinée, puis peinte, s'exhale. Panthéisme mystique dont l'ancêtre druidique réapparaît en un message de solidarité retrouvée où l'arbre, la forêt, ne sont ni spectacle ni motif, mais principe de vie autre, supérieur par le silence.

Le feuillu et l'élément terrestre en leur essence comblent Rousseau et sauf œuvres faites sur les côtes de la Manche de 1830 à 1832 et études exécutées à Ambleteuse près Boulogne-sur-Mer en 1865, il n'a pas d'attrait pour l'élément marin. Plus curieusement, l'eau vive n'aimante son regard, si ce n'est en sa jeunesse au cours du voyage en Auvergne. L'eau dormante, stagnante, prisonnière d'une terre empiétant par la végétation sur son espace réservé, seul miroir du ciel, la mare, obsession répétée de ses compositions: eau morte et croupissante où il détecte la vie dans l'infinitésimal, le brin d'herbe, la mousse, tout ce qui végète en modestie. Mais Rousseau ne s'en tient là, il traduit l'onde de l'éther qui se propage au loin, arrêtée avec une netteté de scalpel sur la buttée de collines ou la barrière montagneuse encapuchonnée de neige.

Cette quête ardente, au-delà de la perception du réel, ne cherche pas un rendu réaliste, mais veut pénétrer le secret moléculaire, déceler le flux et reflux internes des choses d'apparence immobile. L'exigence d'une fouille sans fin crée le drame chez l'homme et dans l'œuvre. Car Rousseau, perpétuel insatisfait, père de ses tableaux comme d'enfants dont il ne peut se séparer, les reprend sans cesse sur le métier des années durant, et pour aboutir à une sorte de rêve de la perfection, emploie et accumule toutes les techniques possibles. Ainsi il a recours pour le même tableau à la peinture à l'eau et à l'huile, afin d'obtenir transparences et nuances qu'un glacis ne satisfait pas. Ces contraires qui se fuient créent un danger dont des restaurations peu précautionneuses ont fait la preuve et la pérennité de la peinture est en cause. Sans parler du tableau définitif de « La descente des vaches » du Musée Mesdag, que le conseil protecteur d'Ary Scheffer a perdu par l'emploi excessif de couleurs bitumineuses, nombre de tableaux ont souffert de manipulations hasardeuses. Mais il en demeure assez pour témoigner glorieusement de l'entreprise menant le peintre au bord d'une angoisse du même ordre que celle de la page blanche. Comment ne pas songer au Frenhofer du « Chef-d'œuvre inconnu » de Balzac? Rappelons ces toiles, « Le Marais dans les landes », « Le Four communal », « La Ferme », promises au collectionneur F. Hartmann pendant quatorze années et sans cesse reprises jusqu'à la mort du créateur. Pour lui, l'œuvre n'est jamais aboutie: encore un glacis, encore une touche, un vert plus vif, sorti d'une gamme colorée aussi vibrante que celle des futurs fauves — le temps a foncé la palette et fondu les tons — et Sensier, comme Dupré avant la brouille, a beau faire pour le retenir sur la pente du mirage, Rousseau, sûr de lui, répond que s'il le pouvait, il ne voudrait réaliser qu'un seul et unique tableau, effaçant, reprenant sans trêve: il détruira d'ailleurs nombre d'études.

Rousseau, le solitaire, a posé les premiers jalons de l'Impressionnisme héritier de sa leçon. Lorsqu'il énonce la *nécessité de l'impression personnelle, la liberté* en un mot *d'exprimer la sensation*, ne croit-on lire Cézanne quelques décennies plus tard? Agé de trente ans, quand il écrit à Dupré: « Avec notre malheureuse passion de l'art, nous sommes voués à un tourment perpétuel, sans cesse nous croyons toucher à une vérité qui nous échappe », n'évoque-t-il, quelque quarante-cinq ans avant, l'esprit des lettres de van Gogh? De ce dernier ne retrouve-t-on le graphisme enfiévré et construit de ses dessins au roseau dans ceux à la plume de Th. Rousseau, nerveux, fouillés, stridents? Ne sont-elle annonciatrices des séries de Monet, ces toiles du Louvre et de la « Wallace Collection » « Lisière de forêt aux environs de Brôle », même motif vu l'un au soleil couchant, l'autre au soleil levant? Enfin, le premier parmi les peintres, il discerne, dès 1852, l'apport de l'estampe japonaise qui, pour un temps, a déteint sur son art.

Rousseau a enseigné que « la grande histoire, celle qui ne change pas, est celle de l'arbre qui bruit et de la bruyère qui pousse », et, « si je parle bien leur langage, j'aurai parlé la langue de tous les temps ». Ainsi plusieurs leimotive parcourent son œuvre et sa vie: la solitude que seule l'amitié rare assiste — la voix de la nature inviolée que l'arbre souverain symbolise, puissance où le peintre finit par s'incarner — le poème aérien dont l'ondulation immatérielle conduit parfois son interprète à quérir un absolu impossible à atteindre.

Désignant le vieux chêne baptisé « Le Sully », Rousseau fait tout à fois l'oraison funèbre de l'arbre et la sienne propre: « Un jour d'hiver, je l'ai vu couvert de neige, blanc comme un guerrier d'Ossian, il étendait ses grands bras comme un vieux barde, une branche est tombée à mes pieds et pouvait me tuer, c'eût été une belle mort, en pleine forêt, tué par un chêne et peut-être oublié là, sur la bruyère pendant des années. » Oublié, Rousseau l'a été dans ce tourbillon des mouvements esthétiques qui se succèdent, paraissent se contredire, héritent pourtant l'un de l'autre. Oublié ce grand Refusé, malgré les amis et même malgré l'opinion péremptoire de ceux dont on n'attendait pas un tel jugement, les Goncourt, dont l'esprit, tourné vers une époque révolue, refusait bien des tentatives avancées. Dans le journal de 1883, ils proclament: « le premier peintre de ce temps est un paysagiste: c'est Théodore Rousseau. » Mais dès 1852, époque où ils avaient pu voir « La sortie du côté de Brôle » du Louvre, ils disaient leur admiration pour le peintre: « Il était un grand oseur (...) qui a poussé plus loin qu'aucun l'étude des plus délicates modifications du jour et le rendu des plus difficiles jeux de lumière... »

« Le grand oseur » renaît aujourd'hui sans bruit sous les plafonds du Louvre, lui qui cherchait le silence comme une nécessité: « Le silence m'ouvrait le cours des découvertes », car, « celui qui vit dans le silence devient le centre d'un monde, pour un peu, j'aurais pu me croire le soleil d'une petite création. »

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir au Louvre, Pavillon Mollien, l'exposition organisée pour le centième anniversaire de la mort de Théodore Rousseau. Il n'existe pas, malheureusement, d'ouvrages illustrés sur le peintre, mais, si vous les trouvez, vous pouvez lire les « Souvenirs sur Théodore Rousseau », de A. Sensier (Paris, 1872).

Collection du Middle West

Suite de la page 39

paraît mieux convenir à la sculpture, que nous ne voulons absolument pas montrer comme dans un musée.

R.B. – Vous avez acheté, je crois, le buste de votre grand-père par Rodin. Ce n'est pas quelque chose que vous aviez?

J.P. –Vous savez, bien sûr, que dans les années trente, la réputation de Rodin aux Etats-Unis était loin d'être ce qu'elle est aujourd'hui. Ce bronze appartenait à l'époque à d'autres membres de la famille qui n'étaient, il faut le dire, pas très conscients de sa valeur artistique. Je possède aussi la version en marbre qui m'a été léguée par mon père, et aussi deux autres œuvres de Rodin, l'*Age d'airain* (bronze) et *Ombre*.

R.B. – Vous avez donné une œuvre importante de Gabo à l'Université Washington de Saint-Louis?

J.P. – C'est une pièce très intéressante qui figurera dans l'exposition de janvier.

R.B. – En dehors des dons que vous avez faits au Fogg et au musée de Saint-Louis, vous prêtez souvent à ces institutions ou à des expositions?

J.P. – Eh bien! nous aimons beaucoup aller nous-mêmes visiter des expositions et, en échange de cela, nous trouvons normal de faire quelque chose à notre tour. Nous aimons penser que nos tableaux font plaisir à d'autres et qu'ils peuvent être pour les étudiants des instruments de travail. Nous avons presque toujours des tableaux dans des expositions. Les *Baigneuses* de Matisse, par exemple, iront à Londres l'été prochain, à l'Art Council.

R.B. – Vous n'avez donc pas, pour votre collection, un accrochage fixe, immuable?

J.P. – Pas du tout. Nous aimons changer les tableaux de place, les voir sous un autre éclairage, dans d'autres pièces; l'ambiance, l'atmosphère changent. Il me semble que c'est ainsi qu'il faut faire si l'on veut vraiment bien connaître ses tableaux.

R.B. – Vous avez commandé certaines œuvres?

J.P. – Quelquefois. Mon portrait par Jacques Villon, par exemple. Il a été fait en 1956 à Puteaux où, comme vous le savez, Villon vivait depuis de longues années. J'avais été très impressionné par certains de ses portraits, en particulier celui qu'il a fait de son frère. Louis Carré qui était le marchand de Jacques Villon, organisa les séances de pose qui ont duré une semaine. C'est une expérience que je ne suis pas prêt d'oublier. Jacques Villon était un homme d'une affabilité exquise, sa grande sagesse s'accompagnait d'un charmant humour. Il avait conservé dans son vieil âge une immense faculté d'enthousiasme. Je me souviens qu'il jouait avec des modèles d'avions rangés sur une étagère de son atelier; un jour où je l'observais, j'avisai une toile représentant un avion, très interprété d'ailleurs, à sa manière post-cubiste; quelque temps après, j'achetai aussi ce tableau.

R.B. – Est-ce que Villon a dessiné des études avant d'aborder la toile?

J.P. – Oui, et deux ans plus tard, quand je retournai le voir, il me donna deux croquis très libres au crayon.

R.B. – Et le portrait de votre femme par Max Beckmann?

J.P. – Il était alors professeur à l'Université Washington. Nous voyions souvent sa femme et lui. Un jour, Beckmann demanda s'il pouvait faire des croquis de ma femme. Bien entendu, elle accepta, et il fit une série de dessins. Quelques mois plus tard, il nous annonça que le portrait était fini. Nous étions très surpris parce qu'il n'en avait jamais été question et qu'il n'y avait pas eu d'autres séances de pose. En voyant le portrait, nous fûmes d'abord un peu secoués. Curt Valentin, qui s'occupait de l'œuvre de Beckmann, mit la toile de côté et après l'avoir fait figurer dans une exposition Beckmann qu'il organisa à New York, il nous la prêta pour un temps indéterminé. Petit à petit, nous comprîmes, en vivant avec le tableau, quelle superbe interpétation il constituait. Nous nous étions habitués à l'écriture si particulière de l'artiste et six mois après nous l'achetions. J'ai aussi, vous le savez, demandé à Rufino Tamayo de faire un portrait de ma femme.

R.B. – Avez-vous fait d'autres commandes?

J.P. – Oui, par exemple vous verrez dans notre jardin deux grandes sculptures, une de Lipchitz, coulée en bronze à ma demande, il y a quelques années, d'après un plâtre exécuté entre 1926 et 1930, et un granit d'Andrea Cascella. D'après ce que je sais, je suis le premier Américain à avoir acquis une œuvre de ce jeune Milanais. Nous l'avions achetée en Europe, et nous l'avions tellement appréciée que le désir nous vint de lui demander une grande pièce en granit pour le jardin.

R.B. – Allez-vous souvent dans les ateliers d'artistes?

J.P. – Oui; ainsi nous avons acheté, il y a deux ans, après avoir visité son atelier, une très belle toile de Rothko. Pendant la guerre, nous avons rencontré plusieurs fois Mark Tobey à Seattle, où il travaillait alors. Nous avons acheté une toile que j'aime particulièrement.

R.B. – Et les jeunes peintres?

J.P. – Ma femme et moi avons constamment acheté des œuvres de jeunes peintres. Il y a quelques bons artistes qui travaillent ici, à Saint-Louis. Nous préférons suivre un artiste qui nous paraît intéressant pendant longtemps – plusieurs années parfois – avant d'acquérir une de ses œuvres. Je crois que c'est la sagesse; de cette façon, on évite les déceptions dues aux coups de tête. Mais il faut être prêt à voir les uns s'affirmer avec le temps et peut-être pas les autres.

R.B. – La recherche des œuvres d'art vous fait-elle beaucoup voyager?

J.P. – Oui. Sauf pendant la guerre, nous avons été tous les ans en Europe. Je vois aussi, bien sûr, des œuvres à New York, en Californie, enfin partout où je peux en voir. Je n'ai jamais acheté un tableau ou un dessin d'après une photographie. J'estime qu'une photo, aussi bonne qu'elle soit, ne peut pas donner le sentiment véritable de l'œuvre et ne peut, en aucun cas, renseigner sur son état. Il m'est arrivé par contre d'acheter des sculptures à la vue de photographies.

R.B. – Je crois que vous avez eu des relations très suivies et affectueuses avec certains marchands?

J.P. – J'ai toujours eu la plus grande admiration pour ceux qui exercent le métier de marchands de tableaux. J'étais très ami de Curt Valentin qui m'a vendu plusieurs pièces remarquables. J'ai énormément appris au cours des années grâce à Pierre Matisse avec qui, comme je vous l'ai dit, je suis aussi très lié, et avec quelques autres.

R.B. – Avez-vous une idée de la manière dont vous allez continuer la collection? Etes-vous intéressé par certaines œuvres du passé?

J.P. – Je viens d'acquérir un dessin de Courbet, et cela m'a procuré une grande joie. C'est une étude qui date de 1865 pour le tableau de Copenhague, « Trois jeunes Anglaises ». Le traitement à la fois méticuleux et sensible est d'un admirable lyrisme. Lorsque j'ai acheté ce dessin, je me suis rendu compte qu'il avait été exécuté à peu près un siècle avant les œuvres « Pop » et cela m'a amusé de faire un pas vers une approche de la réalité aussi fondamentalement différente dans son contexte philosophique. En fait, nous n'avons pas de projets pour la suite de la collection. Je pense néanmoins que nous nous concentrerons sur le XX^e^ siècle.

Dans l'article de notre numéro de novembre sur le salon de la S.A.D., une erreur typographique dont nous nous excusons vivement s'est glissée dans la légende de la page 57: c'est pour le Mobilier National qu'a été créée par A. Philippon et J. Lecoq l'installation de bureau photographiée en couleurs page 56.

A Montréal
Visitez DOMINION GALLERY

Sculptures de:
• ARP • BARELIER • CESAR • CHADWICK • ETROG • FAZZINI • GRECO • HAJDU • MAILLOL • MANZU • MARINI • MEUNIER • MINGUZZI • MIRKO • MOORE • PAOLOZZI • RODIN • SCHLEEH • ZADKINE et autres

Peintures de:
AIZPIRI • BORDUAS • BRIANCHON • CAMPIGLI • CARR • CASSINARI • DERAIN • VAN DONGEN • DUFY • EDZARD • FANTIN-LATOUR • FOUJITA • HARPIGNIES • HUSZAR • LAURENCIN • LAVERY • LEGER • LEPINE • L'HERMITTE • MANE-KATZ • MARCHAND • MARIS • MATHIEU • METZINGER • MONTICELLI • MORRICE • OUDOT • RIOPELLE • STEVENS • TERECHKOVITZ • WOLS et autres

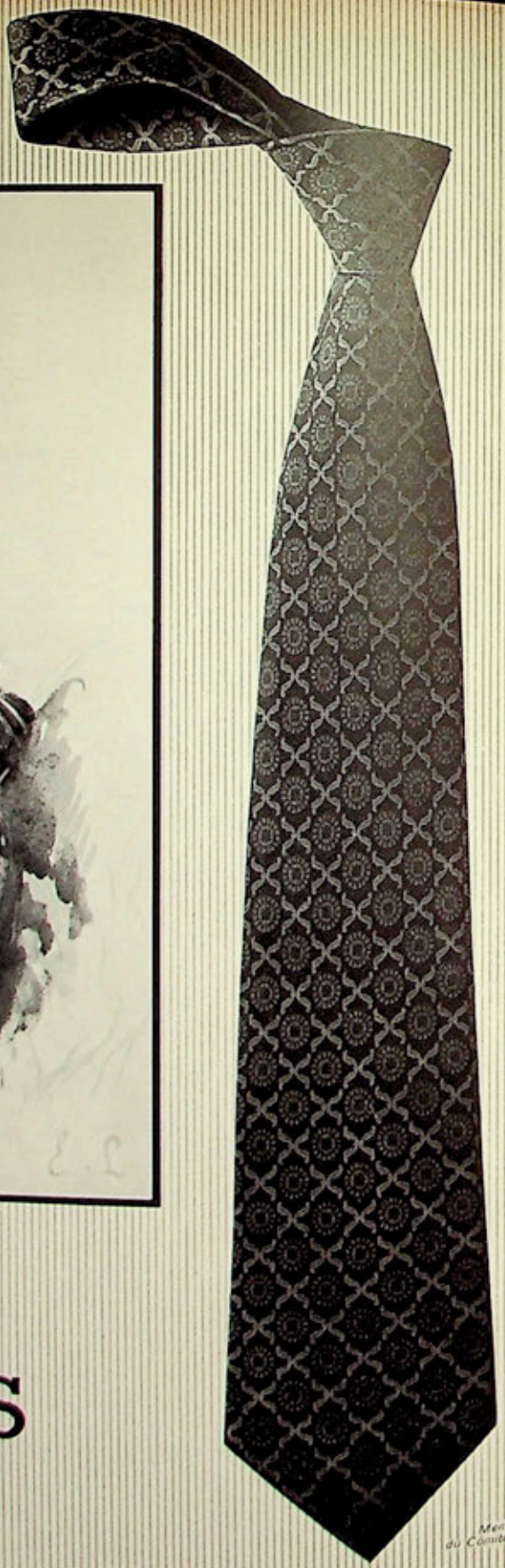
• Plus de cinq œuvres

Plus de 175 Artistes Canadiens
XIX^e^ siècle
Vieux Maîtres
Grands Artistes Européens

MARINO MARINI
«Cavallo con cavaliere»
Huile, tempera et gouache
66.2 x 50.2 cm

La plus grande Galerie d'Art du Canada, la plus vaste sélection de peintures et de sculptures
1438 Sherbrooke West Montréal

Projet d'uniforme par Eugène Lami



Cravates

HERMÈS

PARIS - BIARRITZ - CANNES - DEAUVILLE - LILLE - MONTE-CARLO

Membre du Comité Colbert

L'ŒIL

DU
DÉCORATEUR

51

décoration / formes nouvelles / styles d'aujourd'hui

Près de Leningrad un palais chinois

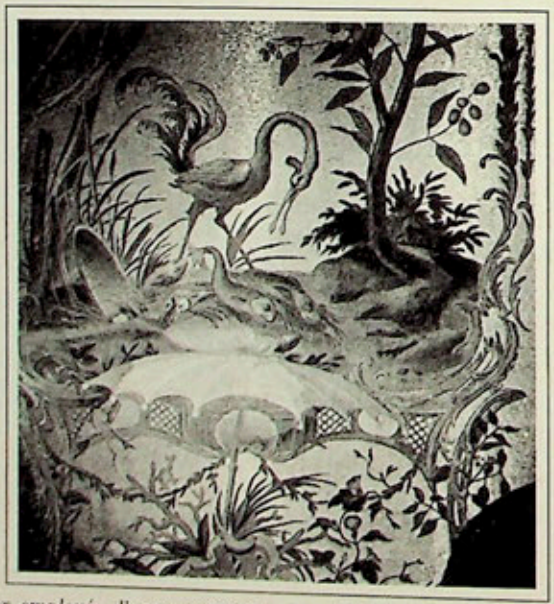
par Audrey Kennett
photographies de Victor Kennett

Ce palais fut construit par la Grande Catherine dans un domaine qui avait appartenu à Menchikoff, ministre de Pierre le Grand: Oranienbaum. On le désigne parfois sous ce nom. Mais le style de son décor intérieur, et les superbes collections qu'il a abritées (dont une partie seulement subsiste aujourd'hui), lui ont valu d'être connu également comme le « Palais Chinois ».

Pierre III avait déjà construit un palais dans le parc Nijni (parc d'en bas) lorsque Catherine II, en 1762, décida de créer dans le parc Verhni (parc d'en haut) la plus somptueuse des « datchas », le « Palais Chinois ». Il fallut six ans pour le construire, selon les plans et sous la direction du grand architecte italien Antonio Rinaldi, qui était arrivé en Russie dix ans plus tôt et devait y demeurer de longues années encore. Il fut aussi l'architecte du palais de Peterhof, à quelques kilomètres de Lomonossovo.

Le Palais Chinois est une construction longue, étroite, comme un pavillon, entourée par un mur bas en pierre que surmonte une grille de fer. Deux petits jardins en parterre s'étendent devant la façade méridionale. On y voit deux grands tonneaux en porcelaine de Chine dans lesquels le thé était livré à l'Impératrice et dont les émaux rivalisent avec l'éclat des fleurs. Rinaldi considérait ces jardins comme faisant partie intégrante de son plan. Il avait aussi fait planter des chênes près du palais pour mener l'œil progressivement jusqu'au grand parc qui s'étend dans le lointain.

Le palais comporte essentiellement un seul niveau et toutes les pièces principales sont au rez-de-chaussée. Mais un petit étage s'élève au-dessus de la partie centrale et constitue une composition architecturale d'un très bel effet. Au milieu de cette ordonnance symétrique, le grand hall de cérémonie, haut de 7 mètres 60 commande de chaque côté une série de pièces qui forment deux enfilades se terminant à l'est par le Hall des Muses et à l'ouest par le Grand Hall chinois.



A l'intérieur du palais, les matériaux employés, l'ornementation, les couleurs créent un décor d'une extrême richesse. Les murs et les plafonds sont couverts de peinture. Les encadrements rutilants, les détails décoratifs sont faits d'ornements de plâtre, réalisés à la main et non pas moulés. Leur dorure, en or pur de 24 carats, fixés au plâtre par des jus d'ail et de la glue extraite de noyaux de cerises, est demeurée intacte. Les miroirs, le marbre, la mosaïque, sont utilisés à profusion et les parquets sont marquetés de bois exotiques parmi lesquels on ne compte pas moins de 15 essences différentes. Des panneaux exécutés en France et faits de broderies de perles de verre et de chenilles légèrement rehaussées de peinture représentent des fleurs, des arbres, des oiseaux fantastiques. L'élément chinois est très sensible dans les motifs décoratifs, les panneaux de laque sculptés et peints, les émaux, les nombreuses porcelaines chinoises et les œuvres d'art en général. Catherine envoya une délégation en Chine pour acheter tous ces trésors, notamment les papiers peints, exécutés à la main, qui furent payés en or 30 000 roubles. Par une double ironie du sort, ces papiers peints furent d'abord retenus pendant deux ans par les Chinois en raison d'incidents de frontières entre les deux pays, et quelques années plus tard, ils étaient déjà ruinés par l'humidité due à un écoulement défectueux. Le mobilier original n'a malheureusement pas été entièrement conservé dans le palais et, en réinstallant celui-ci, on a utilisé certains meubles du début du XIXe siècle. Pourtant, l'effet général est très proche de celui qui s'offrait aux perçants yeux bleus de la Grande Catherine, quand avec son jeune fils, le futur Paul Ier, elle séjourne ici entre 1760 et 1770. Bien que ne se considérant pas elle-même comme experte, elle s'est toujours adressée aux architectes et aux artistes les plus en vue de son temps pour tous ses projets de construction et elle envoyait à travers le monde des agents chargés d'acheter des œuvres d'art de toutes sortes. (En maîtresse de maison avisée, elle leur fixait généralement le prix qu'elle était disposée à payer. Mais parfois, quand un véritable « trésor » était à vendre, ils avaient la consigne de l'acquérir à tout prix). C'est elle qui fit construire l'Ermitage par Quarenghi. Elle y abrita ses fabuleuses collections et l'ouvrit au public. Car elle n'achetait pas seulement pour elle, mais pour son pays, qui, aujourd'hui encore, lui rend hommage pour cela.

Les pavillons comme le Palais Chinois étaient destinés, selon la phraséologie du temps « au repos et au délassement ». En fait ils étaient à mi-chemin entre la maison de campagne et le rendez-vous galant. Il y a quelque chose de frappant dans le fait que les chefs d'Etat russes, depuis Pierre le Grand ont tous fait construire des pavillons de ce genre dans leur parc. Dans ces pièces relativement petites et peu nombreuses, ils venaient chercher la détente après les splendeurs de leurs palais.

La Grande Catherine, on peut le penser, avait des utilisations spéciales pour de tels refuges. Bien que l'histoire de ses amants ait souvent été exagérée, on estime qu'elle en eut entre quinze et vingt. Mais elle était organisée: elle eut une série d'amants, l'un succédant régulièrement à l'autre comme s'ils avaient occupé une fonction quasi officielle, que peu d'entre eux exercèrent plus de deux ans. Ceux qui se maintinrent le plus longtemps furent Platon Zoubov, son amant pendant les sept dernières années de sa vie et Gregory Orlov, le premier sans doute de la série, qui fut son amant de 1758 à 1772. Le fils de Catherine naquit au printemps de 1762, pendant le court règne de son mari Pierre III. Quelques mois plus tard, elle montait sur le trône, après l'assassinat de l'Empereur, tué peut-être par le frère de Gregory Orlov, Alexis. Ainsi Gregory fut sans doute l'amant en titre au moment de la construction du Palais Chinois et c'est peut-être avec lui que Catherine passait ces heures qu'elle accordait à la passion avant de retourner à la véritable passion de sa vie, l'exercice du gouvernement.

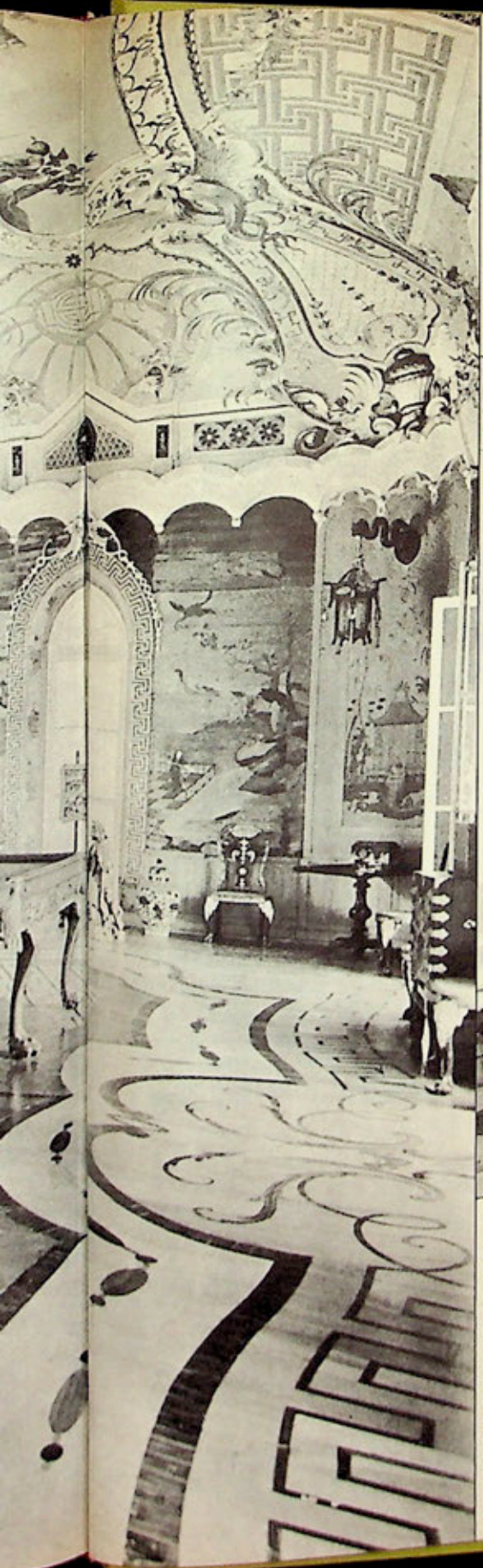
1 Détail de l'un des panneaux du Cabinet de Perles (voir l'ensemble de la pièce page 54). Les murs sont garnis de panneaux entièrement faits de perles de verre et travaillés de broderies. Exécutés en France, ils représentent des perroquets, des cygnes, des oiseaux couronnés d'étranges aigrettes. **2** La chambre chinoise et son alcôve. Le décor des appartements privés est aussi somptueux que celui des pièces d'apparat. Ici, les entrelacs géométriques sont en bois sculpté et doré; de grands miroirs s'élèvent sur toute la hauteur des murs; le plafond même de l'alcôve est en glace et le jeu des reflets agrandit l'espace en multipliant les perspectives. Certains des miroirs du palais avaient été commandés en France. Les autres viennent de la Manufacture Impériale de St-Petersbourg. Des panneaux de satin, peints dans le goût chinois par des artistes russes ornent les murs dans la partie de la pièce qu'on ne voit pas ici.

Vue d'ensemble du Cabinet de Perles. (voir détail page 52). C'est la pièce la plus extraordinaire du palais. Les panneaux de perles et de broderies brillent comme un lac au clair de lune. Le sol était à l'origine en mosaïque de verre. Il est couvert aujourd'hui d'un parquet de bois marqueté comme dans les autres pièces du palais.

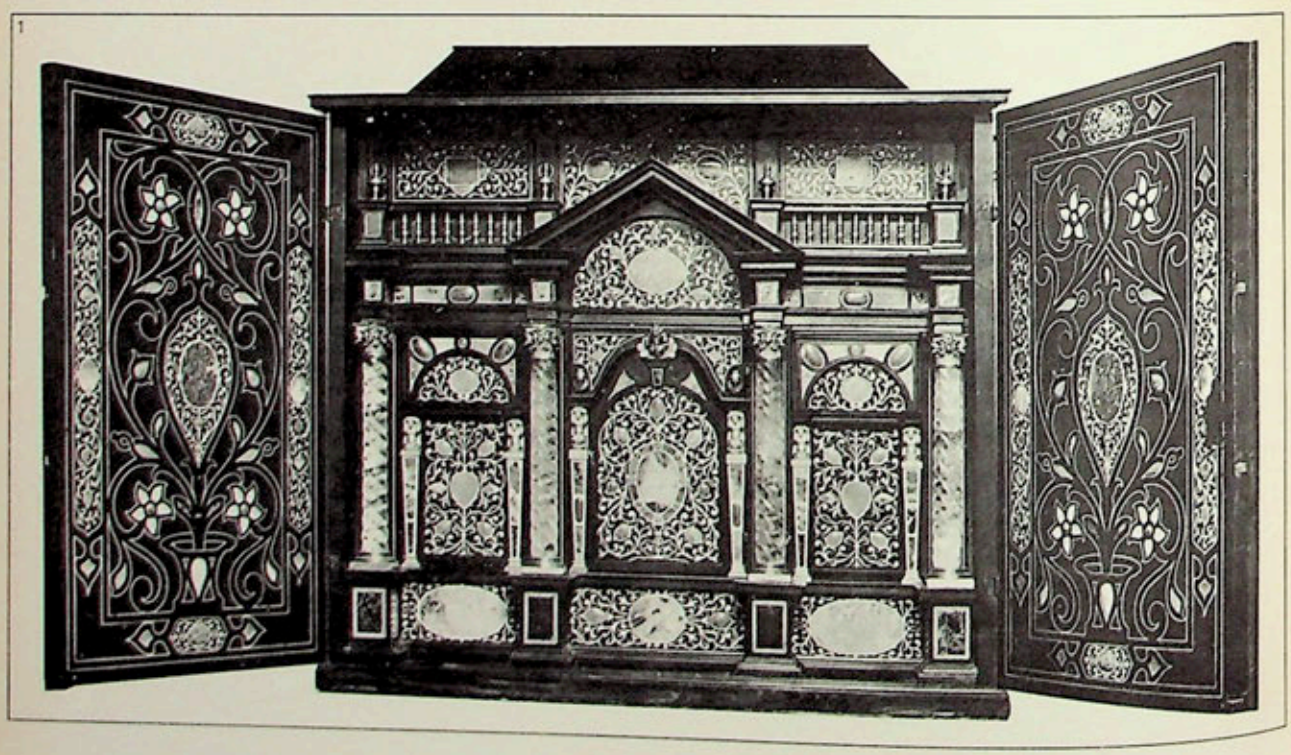
Le hall d'entrée est peint en tons clairs et orné de trois grandes peintures mythologiques illustrant le thème de l'amour : ici, Vénus et Adonis. La marqueterie du parquet a été dessinée par Rinaldi. Les consoles richement sculptées disposées autour du hall supportent de magnifiques candélabres en porcelaines de Meissen avec des montures de bronze doré.

1 *Vue d'ensemble du Grand Hall Chinois. La décoration évoque l'Orient tel qu'on l'imaginait au XVIII^e siècle. Les murs sont garnis de panneaux représentant des Chinois et des Chinoises, des paysages exotiques, des oiseaux fantastiques. Ces panneaux sont faits de minces lamelles de bois de différentes couleurs — palissandre, bouleau de Carélie, amaranthe, chêne de perse, etc. — dont les couleurs dominantes sont le jaune foncé, avec différents tons de bruns et des touches de vert. Les visages, les feuilles des arbres sont des incrustations d'ivoire. Ce décor n'est pas une imitation de la peinture chinoise, parce que la technique employée est très différente. Mais l'absence de la perspective, des jeux de lumière et d'ombre, le traitement en aplat du décor est une évocation de la manière chinoise. Le plafond, peint par les frères Barozzi et représentant un mariage chinois a l'éclat d'un tapis d'Orient. Le beau billard sculpté est une « chinoiserie » anglaise de Chippendale.*

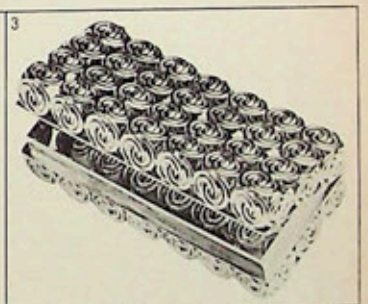
2 *Dans la salle à manger bleu clair, des peintures mythologiques décorent les murs. Un miroir bombé est placé au-dessus de la cheminée, flanquée de vases chinois. Un brocart de ton crème garnit les tabourets et les banquettes. Le parquet est incrusté de bois clair et foncé dessinant des guirlandes.*



BEAUX OBJETS SUR LE MARCHE



1 Cabinet orné de colonnes torses en cristal de roche et incrusté de pierres dures: agathe, lapis lazzuli, cornaline. XVII[e] siècle. P. Bresset, 5 quai Voltaire, Paris. 2 Très belle commode estampillée R.V.L.C., en laque de Chine à décor polychrome sur fond couleur « grain de café ». Mavon, 238 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.

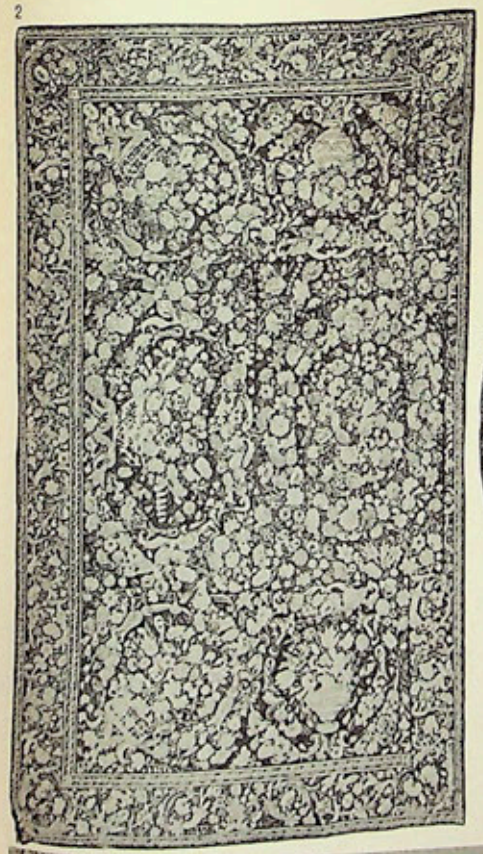


3 Boîte à cigarettes en or de deux tons, à motifs ajourés. Sterlé, 43 avenue de l'Opéra, Paris. **4** Cerf faisant partie d'une paire, en bronze cloisonné à décor émaillé de petites fleurettes bleu turquoise. Travail chinois. Une paire semblable est conservée au Musée des Arts Décoratifs. Christy, 245 rue Saint-Honoré, Paris.

1 Majolique italienne, Deruta, vers 1500. Ce beau plat orné d'un profil de jeune homme et dont le revers est peint d'une rosace, provient de l'ancienne collection Sigismond Bardac (Leman, collection Sigismond Bardac, n° 19) et de la célèbre collection L. Mortimer Schiff (Seymour de Ricci, A Catalogue of Early Italian Maiolica, n° 57). Il fut exposé au Metropolitan Museum de 1917 à 1919 et de 1937 à 1941. Diam. 25,7 cm. Alavoine, 42, av. Kléber, Paris. 2 Très rare tapis au point, d'époque Louis XIII à décor bleu, vert et jaune. 220×300 cm. Catan, 129, av. des Champs-Elysées, Paris. 3 Epingle

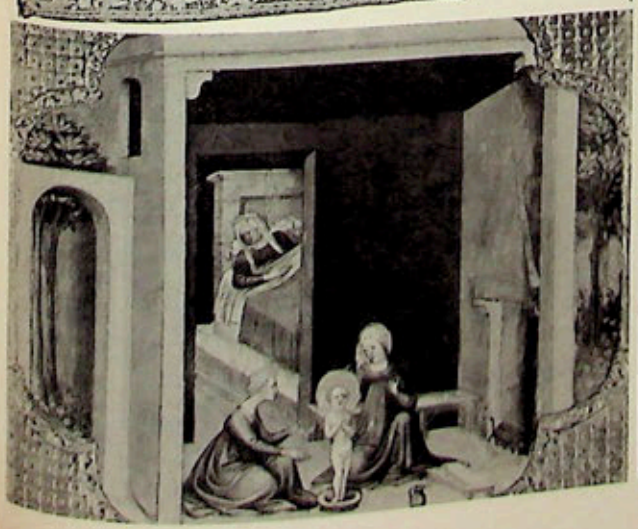
à disque. Bronze du Luristan, VIII[e] - VII[e] siècle av. J.C. Il représente le héros Gilgamesh tenant deux bouquetins. Diam. 16 cm. C.T. Loo, 48, rue de Courcelles, Paris. 4 Bicci di Lorenzo (Florence 1373-1452): « La Naissance de saint Nicolas. » Tempera sur panneau. 31×37 cm. Galerie Heim, 109, rue du Faubourg St-Honoré, Paris. 5 Antoine-Pierre Patel le jeune (Paris 1648-1707): « Paysage ». Signé et daté 1701. Toile, 81×100 cm. Galerie Pardo, 160 boul. Haussmann Paris.

2



3

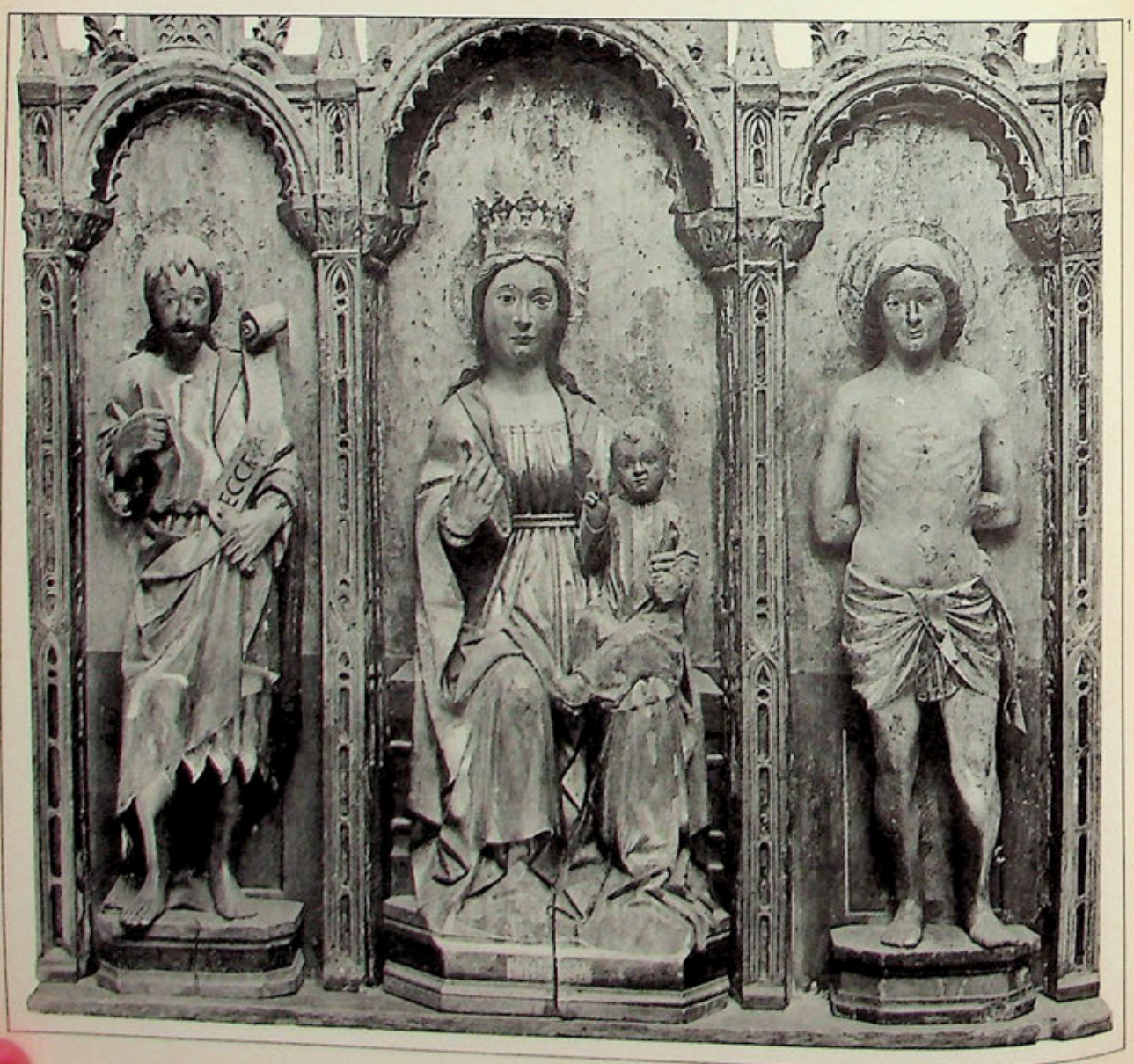
4



5

1 Triptyque en bois polychrome, représentant la Vierge à l'Enfant entre saint Jean et saint Sébastien. Signé et daté Domenico da Tolezzo, 1484. Haut. 160 cm. Larg. 146 cm. Nella Longari, 5 via Bigli, Milan. **2** Statuette en argent, représentant un homme portant une coquille. Travail vénitien du XVII[e] siècle. Jacques Kugel, 7 rue de la Paix. Paris. **3** Bouchon de flûte. Art des Mundugumor. Nouvelle-Guinée. Patine ancienne, nez et oreilles percées, yeux inscrutés de nacre. Haut. 57 cm. (Voir L'Œil, n° 155, novembre 1967). Ces sculptures, très rares, sont parmi les plus puissantes et les plus tourmentées des arts primitifs. Simone de Montbrison, 11 rue des Saints-Pères, Paris. **4** Œuf en cristal de roche côtelé, avec une monture d'or émaillé incrustée de saphirs, cabochons et perles. Boucheron, 26 place Vendôme, Paris. **5** Œuvre de Jean Antoine de Rossy, graveur des Papes Pie IV, Pie V et Grégoire XIII, la médaille frappée pour commémorer l'élection du Pape Pie IV à Noël 1559 porte sur l'avers le profil du pape et sur le revers, l'Adoration des Bergers. Un agrandissement du revers a été tiré pour les membres du Club Français de la Médaille, sous la dénomination de « Crèche de Pie IV ». La Monnaie de Paris, 11 quai Conti, Paris. **6** Niche d'encastrement polychrome du XVIII[e] siècle, rehaussé de bois doré Renaissance (72×65 cm.), avec une statuette d'albâtre du XVII[e] siècle, la Vierge à l'Enfant Roi. Haut. 27 cm. La Diligence, 3 bis av. Champaubert, Paris. **7** « Vita Christi ». Précieux manuscrit français du milieu du XV[e] siècle, in-folio de 264 feuilles sur vélin, d'une admirable conservation, illustré de 93 miniatures, de nombreuses bordures florales et de magnifiques initiales enluminées et gouachées. Librairie Lardanchet, 100 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris.

Les attributions des pièces présentées dans cette rubrique n'engagent pas la responsabilité de la revue.



on des
s mem-
ination
, Paris.
haussé
atuette
27 cm.
hristi ».
folio de
stré de
magni-
anchet,

ubrique

1

2

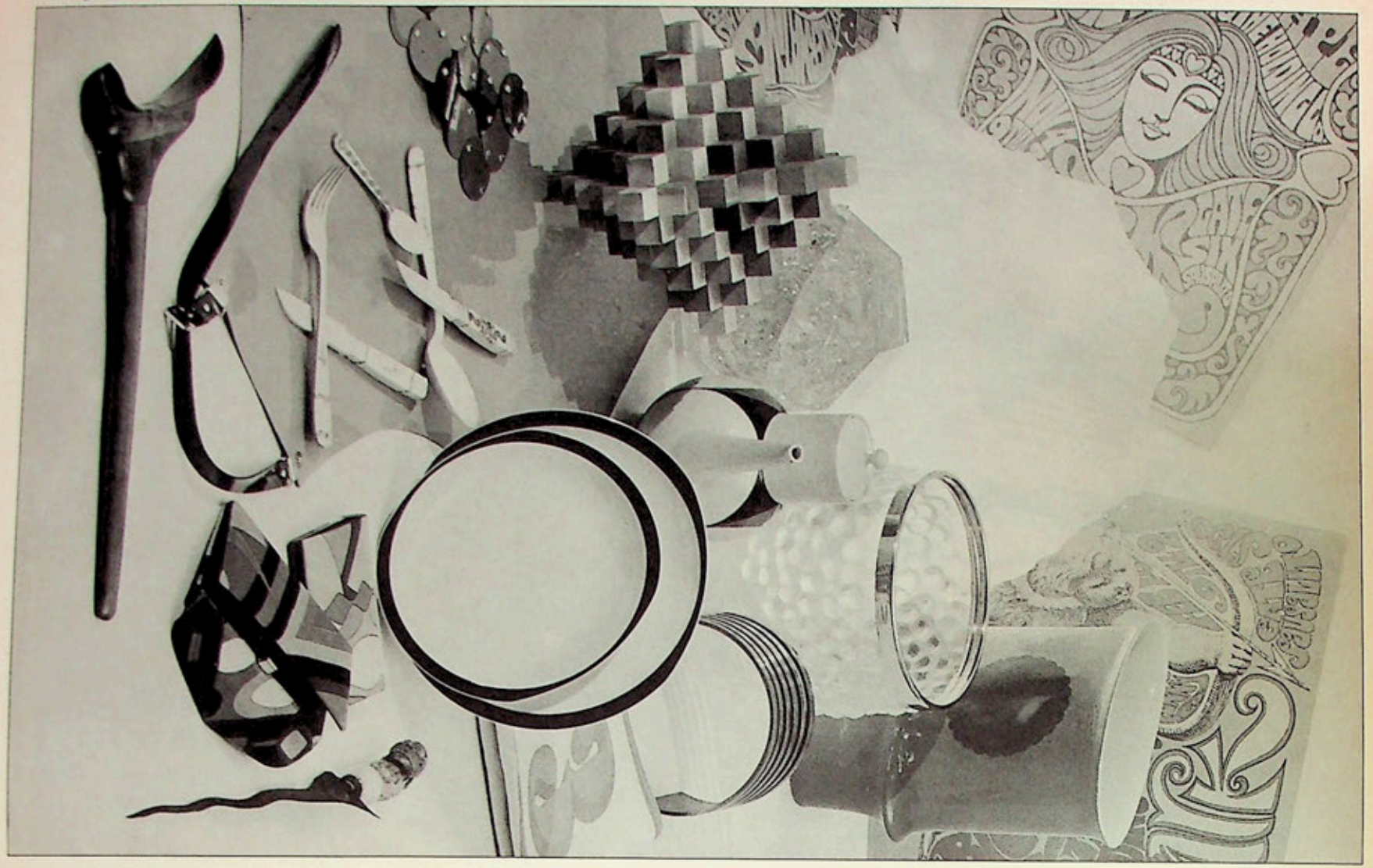
3

4

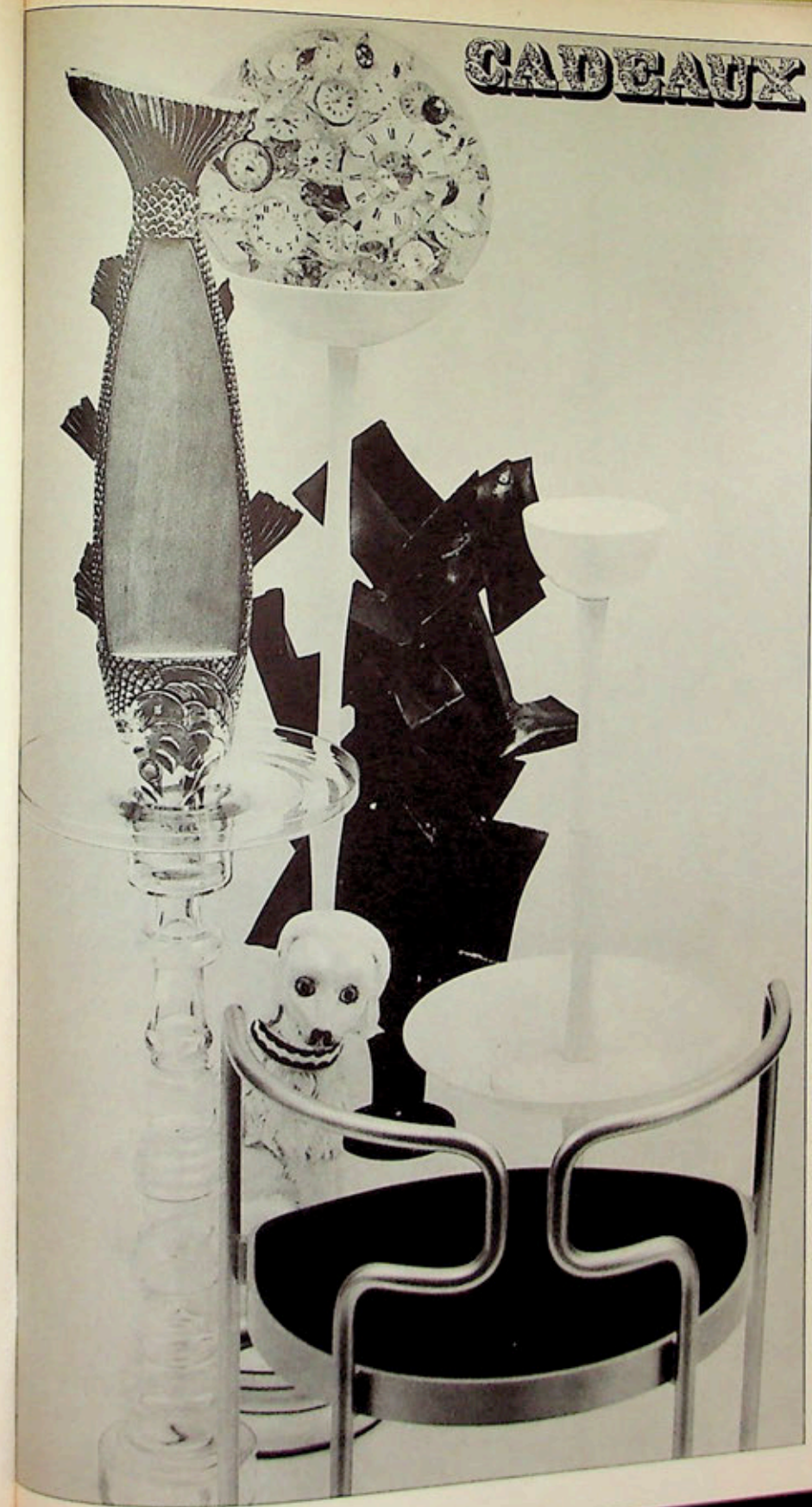
5

6

Photographies Marc Lavrillier



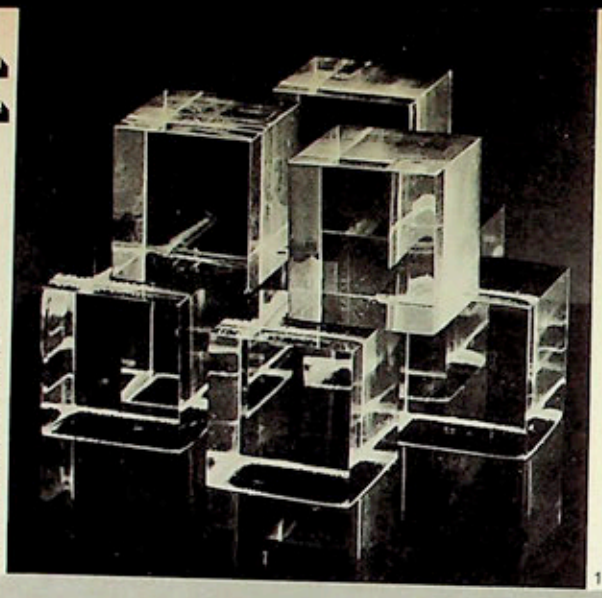
CADEAUX



1 En haut de la photo, devant deux affiches type « Psychadelic posters » (Puzzle), un lustre à coquille de la série « Trofei », création de Denis Zuccheri (Venini) et, à droite, un vase en porcelaine allemande décorée par Tapio Wirkala (Rosenthal-Delvaux). Au centre, entre une boule de polyester craquelé 25 faces, sensationnelle à la lumière (Boler) et un sceau à champagne « Antilles », en cristal bordé d'argent (Lalique), une cafetière en porcelaine Arsberg à dessins géométriques, dessinée par Heinrich Löffelhardt (Jean Luce). A droite, classeur à papier et enveloppes de la Commanderie (la Porte Ouverte). Puis à gauche, sur un tablier en toile cirée (Charade), un casse-tête en bois (Charade) et des couverts décoratifs à l'ancienne en porcelaine (Raynaud), près de deux assiettes formes « Aries », à bande de couleur (Bernardaud). Derrière, un set de table blanc, imprimé d'un chiffre et d'une bordure de couleur (A la Ville du Puy). Plus bas, deux pochettes impression « Vivara », l'une en soie, l'autre en velours (Pucci), près d'un kriss malais de la fin du XVII[e] siècle, à poignée d'ivoire et lame d'acier trempé, dont la gaine de buis est posée au premier plan. (Françoise Dupuy).

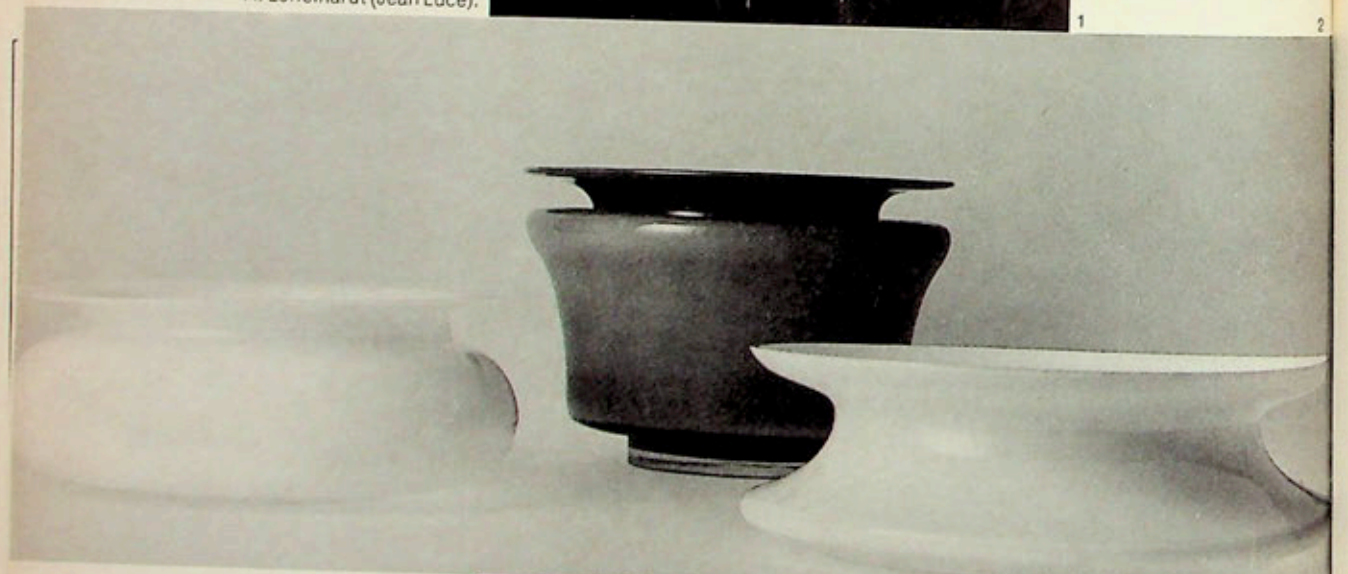
2 A gauche, un grand bougeoir en verre moulé, qui se fait aussi en bleu foncé (Formes Finlandaises), porte en guise de bougie un grand plat à poisson en argent massif, dont le centre est garni d'une planche de bois (Michel Pignères). En haut, une pendule en polyester de Godebski (La Porte Ouverte) sur une colonne faite d'éléments superposables en métal laqué, « Les Planteurs », pour plantes et fruits, dessinés par Laverne; à droite, deux autres éléments de la même série (Meubles et Fonctions). Au fond, une sculpture de James Brewer « Countermovement 1 » (Florence Garnier). Le chien, au centre, est une faïence italienne fabriquée à Este (Richard Ginori). Au premier plan, un fauteuil en métal et plastique noir de Fritz Hansen (Boutique Danoise).

CADEAUX



1

1 «Space cube structure», sculpture de Peter Claham. Base 13 cm × 13 cm. (Edité par Olivetti en 50 exemplaires numérotés).
2 Vases en verre de Salviati. Biennale de Venise 1956. (Sergio Asti).
3 Service en porcelaine Arzberg, créé par H. Löffelhardt (Jean Luce).



1 2

3

MONSU DESIDERIO

Suite de la page 8

Vision de Saint Augustin On sait le sujet: Saint Augustin réprimande l'enfant de vouloir mettre la mer dans un trou de sable, et celui-ci — qui est le Christ — lui montre que ses spéculations ne sont pas moins vaines. Ici le rapport entre le sujet et la destruction est moins évident. Pourtant on peut considérer l'écroulement de ces architectures démesurées comme un commentaire des paroles de l'enfant: le monde entier est vanité. La démesure même des rapports invite à réfléchir. L'enfant nu est ridiculement petit à côté de saint Augustin: qu'est-ce qu'une lubie d'enfant comparée aux méditations d'un saint? Celui-ci est perdu dans l'immensité des édifices: sa vanité individuelle n'est rien dans le monde et son immense vanité. Mais celui-ci à son tour s'incline et s'écroule devant un ordre supérieur, représenté par ce ridicule ver nu, l'enfant. Triple et circulaire hiérarchie.

Une quatrième série est constituée par les destructions de villes, et avant tout la *Destruction de Sodome* (coll. Anfuso, Rome). La signification est claire: il s'agit d'une punition divine; le monde est châtié pour ses égarements et son oubli de Dieu; il est réduit à paraître ce qu'il est: une Vanité, une ténébreuse ville d'enfer. De même, le tableau *Ville détruite et hameau de pêcheurs* (Musée National de Stockholm) a, comme l'a montré Axel Romdahl, un sens biblique: le hameau où pendent les filets et qui a poussé parmi les ruines de la superbe cité rappelle « les prophéties de l'Ancien Testament sur Tyr et Sidon, qui annonçaient leur transformation en séchoirs pour les filets des pêcheurs » (voyez *Ezéchiel*, 26, 3-5).

Considérons maintenant les destructions qui accompagnent des scènes non chrétiennes (incendie de Troie) ou qui n'accompagnent rien du tout. Nous pouvons dire que toute destruction à la limite devient aussi une Vanité. Cette équation est établie par Du Bellay à propos de la chute de Rome, devenue chute d'une architecture étrange, c'est-à-dire chute du monde. En effet, au seuil du *Songe*, un démon prend soin d'en expliquer préalablement le sens au poète:

> Me commande regarder vers les cieux:
> Puis m'escria: Voy, dit-il, et contemple
> Tout ce qui est compris sous ce grand temple,
> Voy comme tout n'est rien que vanité.
>
> Lors, cognoissant la mondaine inconstance,
> Puis que Dieu seul au temps fait resistance,
> N'espère rien qu'en la divinité.

Vanité, ainsi, que la *Chute de Troie* (Galleria l'Obelisco, Rome), ville superbe condamnée par la magnificence même de ses enchantements architecturaux, et les deux *Ruines avec personnages* (Musée des Arts Décoratifs): « les armures répandues au sol, la couronne au centre du fronton d'une chapelle funéraire indiquent la vanité de la gloire » (F.-G. Pariset). Les monuments funéraires sont à demi ruinés, comme le crâne rongé de la *Vanité*, car le souvenir des morts meurt, lui aussi.

Il fait réfléchir sur l'idée d'un châtiment que Nomé introduit dans la Vanité. La fragilité du monde ne se manifeste plus d'elle-même: elle est hâtée par la main d'un Dieu absent et d'autant plus terrible. Il ne suffit pas qu'il y ait un crâne, il faut qu'il soit, lui aussi, l'objet d'une dérision (si c'est bien le sens de la couronne) et d'une destruction. La chandelle ne se consume plus naturellement; elle a été brisée par une main invisible et destructrice. La destruction n'est plus l'effet du temps mais d'une punition expresse. La Vanité chez Monsù Desiderio passe de l'ordre naturel à l'ordre surnaturel. Résumons. Les architectures détruites de Nomé symboliseraient le monde réduit à ce qu'il est (une Vanité) par un châtiment surnaturel. La destruction du monde terrestre (c'est-à-dire, pour un peintre, visible — et sa visibilité se manifeste par son étrangeté) se fait au nom et au profit de la spiritualité chrétienne triomphante. Si l'on admet cette explication, les énigmes qui s'attachent aux destructions s'éclairent d'elles-mêmes: le caractère capricieux et magnifique des architectures, car cette magnificence fonctionne comme Vanité; le partage irrationnel entre monuments détruits et dentelles intactes: celles-ci sont de miraculeuses églises s'élevant sur les ruines d'édifices mondains; les taureaux foudroyés, symboles de la vie païenne et charnelle; les ténèbres généralisées, métaphore de l'aveuglement de la vie terrestre:

> Il faut que je revole à ces plus beaux séjours(...)
> Au prix de qui le jour est un ombrage sombre.
> (Sponde, 6e sonnet sur la Mort)

On comprend les sarcophages tombant du ciel, présence obstinée de la mort; le caractère sexuel de la stèle qui perce la rotonde et se détruit elle-même, car la sexualité est présentée comme effraction catastrophique; et par-dessus tout, le caractère énigmatique de ces destructions, puisqu'elles sont surnaturelles.

Tout peut donc s'expliquer, sauf la difficulté qu'il y a à expliquer. Pourquoi le sens n'est-il pas immédiat? Pourquoi par exemple la scène religieuse prend-elle place jusqu'à s'y perdre dans cette inconcevable forêt d'architectures? Autrement dit, la figuration permet d'élaborer le sens avec assez de cohérence. Mais si nous renversons le problème, si, à partir du sens ainsi découvert, nous nous interrogeons sur l'économie de la figuration comme signifiante, nous devons bien reconnaître que cette figuration n'est pas économique. D'une part, elle est proliférante, métaphorique, énigmatique; or l'énigme établit une double distance entre le sens et la figuration: en gauchissant le sens, et en nous dérobant le code de ce gauchissement. D'autre part, Monsù Desiderio ne montre jamais, comme les décorateurs baroques, l'autre face de la leçon: la splendeur de la vie éternelle, sans laquelle pourtant cette leçon demeure privée de sens. Par un glissement métonymique, les catastrophes impitoyables qui s'abattent sur la vanité de la vie terrestre sont données comme une équivalence de la splendeur de la « vraie » vie. Nomé s'est constitué un véritable système rhétorique. Mais il n'est pas original en cela. Voyez Delaune, Caron, la poésie mariniste: toute l'époque a un goût très vif — mais jugé mauvais depuis la culture classique — pour l'allégorie énigmatique, le sens figuré, la métaphore presque absente de son objet. Cela mérite l'attention, car le Concile de Trente avait recommandé aux peintres d'éviter les personnages *et les décors* inutiles au récit, et donné des consignes de clarté et de littéralité. Mais si Monsù Desiderio n'a pas créé son système rhétorique, il semble au cours de sa carrière l'avoir élaboré consciemment, délibérément: dans le *Martyre de Sainte Catherine* (fig. 8) peint par un Nomé de 24 ans, la relation est limpide entre la catastrophe et l'événement, puisque celle-là n'est qu'un des éléments de celui-ci; dans la *Cité incendiée* (fig. 9), chef-d'œuvre mystérieux et tardif — mais plusieurs critiques tiennent ce tableau pour une œuvre d'école — la destruction s'affiche comme une énigme; pas d'explosion énorme, mais un vacillement sournois de la lumière et de la perspective, où rien n'est sûr d'être à sa place, où tout chancelle et s'effondre de l'intérieur; pas de personnages, donc pas de prétexte catastrophique: le fantasme est dans sa pureté. Car dans cet espace excessif que tend le peintre entre son message religieux et sa figuration capricieuse, ce qu'il a inclus, c'est la déraison s'exerçant sur la catastrophe et la mort. Déraison qui ne lui est pas personnelle, mais qui appartient à toute sa culture, et se manifeste dans la totalité des arts, principalement dans cet art total qu'était la représentation scénique de divertissement: poésie, musique, ballet, machines. C'est bien la scénographie, comme l'a montré le Pr. Causa, qui a inspiré Monsù Desiderio, comme elle a inspiré Caron, Deruet et les premières œuvres de Callot. Et pour nous autres, ce n'est pas le moins étonnant que cette culture du caprice ait assumé ses terreurs dans ses pastorales et ses opéras, c'est-à-dire sur le mode du divertissement; l'enfer est devenu un spectacle de ballet, la fin du monde un caprice architectural. Le double spectacle du caprice et de la rhétorique se ligue avec le lieu commun du sermon religieux pour conjurer ces épouvantes; non pas en les détruisant, comme fera la culture classique, volontiers exclusive, mais en les réduisant à la raison du jeu et du prêche.

Cependant Monsù Desiderio, en respectant à l'excès les règles de ce jeu singulier, en aggravant la distance tracée par le jeu rhétorique entre la leçon religieuse et le jeu capricieux, en accordant à la déraison un plus grand pouvoir d'expansion et de résurgence, donne au caprice et à la leçon la profondeur et la gravité de la déraison qu'il y enferme.

Dans les années 1625, le lieu ordinaire de cette conjuration pourrait bien être le genre de la *Vanité*, qui transforme la hantise de la mort en sermon et en spectacle. Cette conjuration est d'ailleurs, dans les autres *Vanités* que celle qui nous a occupés, plus achevée, donc moins captivante, si l'on admet que l'attrait d'un *Vanité* est d'autant plus fort qu'échoue sa tentative de réduire à raison l'épouvante devant cette catastrophe qu'est la mort. En général cette conjuration s'accomplit soit au profit de la leçon — en Hollande, en Espagne —, soit au profit du spectacle — en Italie, dans les Flandres —. Mais ce spectacle qu'offre la peinture de Vanité est superflu et contradictoire: en étant peinture (« quelle vanité que la peinture »), la *Vanité* est son propre commentaire, son propre simulacre et l'objet même de son prêche; détruisant comme leçon, se détruisant comme spectacle; glorifiant par le spectacle la Vanité que le spectacle condamne. Cette superfluité est son économie, cette contradiction sa cohérence. Vanité des *Vanités*.

Si vous voulez en savoir davantage

Dans un article de « Paragone », publié en mars 1956 (*Francesco Nomé detto Monsù Desiderio*), Raffaello Causa a éclairci le problème de l'identité des deux maîtres entre lesquels il faut répartir l'ensemble de l'œuvre réunie longtemps sous le nom de « Monsù Desiderio ». Vous pouvez consulter également le livre de Félix Sluys, *Monsù Desiderio* (Le Minotaure, 1961) ainsi que l'article de Fr. Georges Pariset, *Monsù Desiderio nel Museo di Arti Decorative di Parigi* (« Commentari », 3, 1952). Enfin, vous trouverez un important chapitre sur les peintures de « Vanités », dans l'ouvrage d'Ingvar Bergstrom, *Dutch still-life painting in the 17th century* (Londres, 1956).

L'ŒIL

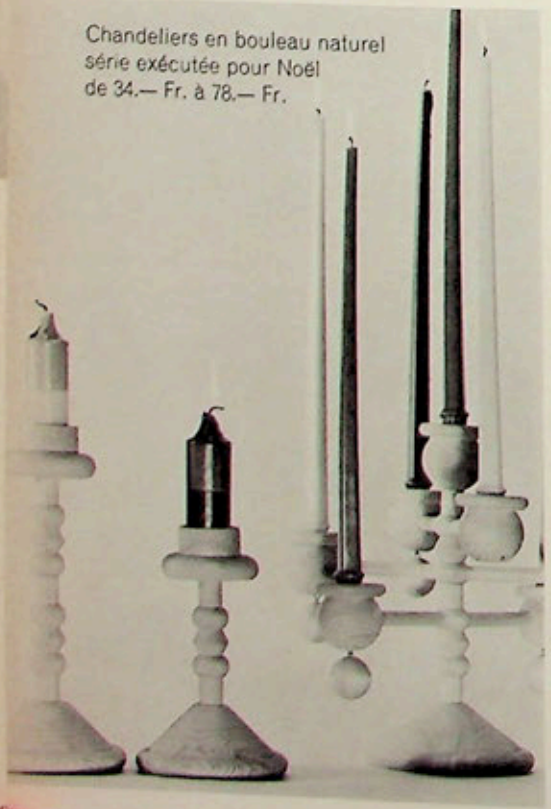
aux aguets

FORMES FINLANDAISES

9, place de la Madeleine - Paris 8e - 265 (Anj) 20-22

Listes de mariage
Art de la table
Décoration de la maison
Diffusion pour la France des meubles:
Artek d'Alvar Aalto
Tapis Finnrya, textiles, etc...

Chandeliers en bouleau naturel
série exécutée pour Noël
de 34.— Fr. à 78.— Fr.

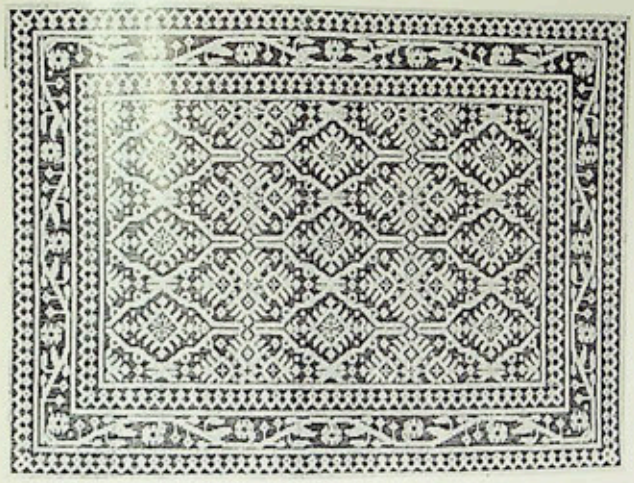


Le coffre de campagne de Charles Quint!
C'est une authentique malle de cuir
clouté, usé par les voyages. Elle deviendra
chez vous malle aux trésors, rangement
de livres, de disques ou bar.

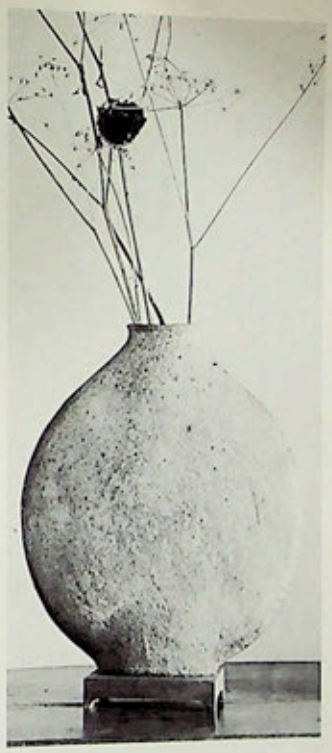
Vu chez *Françoise Dupuy*

3, rue de l'Université,
Paris 7e; LITTRÉ 61 86

Les meilleurs créateurs français présentent **A LA PORTE OUVERTE** un choix unique de pièces originales. Grès : Deblander, Joulia, Mohy. Structures lumineuses : Fix, Szendy. Mobiles : Prévost. Orfèvrerie : J. M. Bréchard, Lacroix, Moniquet, Törun et pour Noël des cadeaux venus du monde entier.
LA PORTE OUVERTE 201, rue Saint-Honoré Paris 1er RIC : 94.00



Tapis qualité Sicilien noué main
Tapis et tissus de **COGOLIN**
et **MAURICE LAUER**
5, avenue de l'Opéra - Paris 1er



Bouteilles servant de vases
à col étroit, sans bouchon

VENINI - 97, rue du Bac
Paris - LIT : 95-39

Briquet « Zippo »
40.— Fr. de chez **CHARADE**
102, rue de Lonchamp - 16e

Etes-vous de ceux qui n'ont pas encore fait de croisière à bord de "France" ?

Et pourtant...

Ce n'est pas long :

3 jours : le week-end de Pâques en mer, de Cannes au Havre (13 au 16 avril 1968).
6 jours : la douceur des Canaries. Le Havre, Santa Cruz de Ténérife, Cannes (23 au 29 mars 1968).
13 jours : la Méditerranée en fleurs. Cannes, Haïfa, Crète, Le Pirée, Dubrovnik, Syracuse, Cannes. (30 mars au 12 avril 1968).

Ce n'est pas cher :

à partir de :
350 F pour les 3 jours
700 F pour les 6 jours
2.100 F pour les 13 jours (classe unique)

...et c'est "FRANCE" !

Vous trouverez à bord, si vous êtes :

- **gourmet** : le meilleur restaurant de l'Atlantique - **exigeant** : le service légendaire de la Transat - **mélomane** : 3 orchestres - 1 discothèque - des salons de musique - **sportif** : piscines - salles de sport avec moniteurs, golf - bowling - tir au pigeon - **amateur de spectacles** : une salle d' "exclusivité" de 664 places - **bridgeur** : tournois et leçons avec champion - **curieux** : un nouveau monde à chaque escale - **surmené** : le bleu de la mer - l'air du large à pleins poumons - sauna - thalassothérapie - **noctambule** : soirée de gala et cabaret de l'Atlantique - **parents "harcelés"** : salles de jeux pour enfants, sous la surveillance de puéricultrices - club des jeunes - **flâneur** : des kilomètres de ponts au soleil - **amoureux** : des kilomètres de ponts sous la lune.

Il n'y a qu'une chose que vous ne rencontrerez jamais à bord de "FRANCE" : l'ennui.

Alors, retenez bien ces dates : 23 Mars - 30 Mars - 13 Avril 1968

TRANSAT

Compagnie Générale Transatlantique
et votre Agent de Voyages